

جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

التشكيل التكراري في الشِّعر الجاهلي

أحمد عبد الرحمن محمد الذنيبات

رسالة

مقدّمة إلى

عمادة الدراسات العليا

لمتطلّبات الحصول على درجة الدكتوراه

في الأدب – قسم اللغة العربية

جامعة مؤتة، 2005م

الإهداء

أبي جامع آيات الشّمس وحامل وهج الصحراء. أمي دفء القلب ومصباح الليل. أخوتي وأخواتي عروق الحياة. زوجتي وأبنائي ليالي الانتظار، كان هذا الجهد أهديه لكم جميعاً.

أحمد عبد الرحمن محمد الذنيبات

الشكر والتقدير

الحمد لله وحده ثمّ الشكر والتقدير لمشرفيّ الأستاذ الدكتور أنـور أبـو سـويلم، والأستاذ الدكتور علي المحاسنة لرعايتهما هذا العمل وفتحهما أبواب مكتبتيهما لكل مـا احتجته من مراجع. الأستاذ الدكتور موسى الربابعة، والأستاذة الدكتورة ابتسام الصفّار، والدكتور فايز القيسي لِمَا بذلوه من عناء القراءة والمراجعة في هذه الرسالة، وما أفادته من ملاحظاتهم القيّمة.

أساتذتي الأجلاء في قسم اللغة العربية، عزيزي الدكتور نضال الفراية، والأسـتاذ طالب الفراية، والزملاء في مدرسة الأمير راشد الأساسيّة، والزملاء في مكتبة جامعـة مؤتة الشكر والتقدير وعظيم الامتنان لكم جميعاً.

أحمد عبد الرحمن محمد الذنيبات

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	ب
الشكر والتقدير	ج
فهرس المحتويات	د
الملخّص باللغة العربية	و
الملخّص باللغة الإنجليزية	ز
الفصل الأول: ظاهرة التوازي	**1-107**
1.1 المقدمة	1
2.1 التوازي الصوتي – تكرار الحروف	7
3.1 تكرار الحروف (الأدوات)	49
1.3.1 حروف النداء	49
2.3.1 حروف الجر	51
4.1 تكرار أدوات الاستفهام	55
5.1 توازي الصِّيَغ	62
6.1 التوازي التركيبي النحوي	73
7.1 توازي الترصيع	89
8.1 التوازي التقابلي	93
9.1 توازي التقسيم	98
10.1 القافية والتوازي	100
الفصل الثاني: التكرار اللفظي	**108-237**
1.2 تكرار الكلمة	113
2.2 التكرار الأفقي	151
3.2 تكرار الأشطار	179
4.2 الأبيات	198
5.2 تكرار الصورة	207

الفصل الثالث: التكرار الموضوعي 238-389
1.3 الأطلال 238
2.3 رحلة الظعائن 262
3.3 رحلة الشاعر 280
4.3 الحيوان 296
5.3 الثور الوحشي 301
6.3 حمار الوحش 340
7.3 البقرة الوحشية 364
8.3 الكرم 374
الفصل الرابع: التكرار الموضوعي (محاولة للتفسير) 390-539
1.4 رحلة الظعن 473
2.4 رحلة الشاعر 492
3.4 حمار الوحش 508
4.4 البقرة الوحشية 516
5.4 الثور الوحشي 520
6.4 الكرم 533
الخاتمة 540
المراجع 546

الملخّص

التشكيل التكراري في الشِّعر الجاهلي

أحمد عبد الرحمن محمد الذنيبات

جامعة مؤتة، 2005م

يدرس هذا البحث التشكيل التكراري في الشِّعر الجاهلي، ويرى الباحث أنَّ التكرار يشكِّل الأساس الذي تقوم عليه البنية الشكليّة للشِّعر الجاهلي، كما أنّ الشِّعر يعتمد عليه في تأسيس الدلالة لتلك البنية الشكليّة ويعمِّقها، ومن خلال دراسة التكرار تمكَّنت الدراسة من كشف البنية الفكريّة التي يحملها الشِّعر الجاهلي. وفي سبيل التحقّق من هذه المزاعم قسِّمت الدراسة إلى أربعة فصول؛ درس في الفصل الأول ظاهرة التوازي التي تضمّ تكرار الحروف وتكرار الصِّيغ وتكرار البنى النحويّة، وكذلك توازي الترصيع، والتوازي التقابلي، ثمّ درس دور القافية في تشكيل التوازي.

أمّا الفصل الثاني، فقد خصّص للتكرار اللفظي والذي شمل تكرار الكلمة بنوعيه الأُفقي والعمودي وما يظهر خلالهما من ملاحظ بلاغيّة مختلفة، وكذلك تناول الفصل تكرار الأشطار وتكرار الأبيات عند الشاعر في القصيدة الواحدة أو في أكثر من قصيدة وتكرار البيت عند غير شاعر، كما توقَّف الفصل عند تكرار الصورة.

وتناول الفصل الثالث التكرار الموضوعي في الشعر الجاهلي؛ كالوقفة الطلليّة ورحلة الظعن ورحلة الشاعر، وقصص الحيوان، وموضوع الكرم.

وعمد الفصل الرابع إلى قراءة هذه المواضيع قراءة تفسيرية، حاول إظهار الرّمز الكامن فيها والخيط المشدود الذي تنتظم فيه وتفضي إلى ذلك الفكر المتشكِّل عبر مئات السنين، والذي بلغ نضجه في مرحلة ما قُبَيْل الإسلام.

ومن ثمّ كانت الخاتمة التي أودعتها الدراسة ما توصَّلت إليه من نتائج، ثمّ أُرفق بها قائمة المراجع التي أفادت منها الدراسة.

Abstract

Repetition in Al-Jahili Poetry

Written by Ahmad Abdul-Rahman Mo'hmd Thuneibat
Mu'tah University, 2005

The present study investigates the phenomenon of repetition in Al-Jahili Poetry. The study views this phenomenon as underpinning in this type of poetry since it is usually employed to establish meaning of formal structures and deepen it. Through the investigation of the phenomenon of repetition, the writer was able uncover the thinking constructions that Al-Jahili poetry holds. To achieve this objective, the study was divided his study into 4 chapters. Chapter one studies the phenomenon of equivalence which comprises repetition or reiteration of letters, tenses and syntactic constituents. Beside studying the role of rhythm in forming equivalence, then the embellishment or inlayment equivalence, and contrastive equivalence were studied.

The second chapter studies sounds repetition which encompasses word repetition and its two classes, horizontal and vertical. This chapter also investigates repetition of lines of verses and fragments of verses in the works of one or more poets. The chapter ended with the study of image repetition.

The third chapter studies topics repetition in Al-Jahili poetry. Such topics include visiting one's beloved ruins, one's beloved caravan travels, poet's travel, animal stories and the topic of generousity.

Chapter four accounts for all of the above topics and endeavors to elucidate the symbols disguised in them and the string of beads that organizes them. Such symbols and beads have led to the establishment of that thinking throughout centuries.

In the conclusion, the study summarized the findings along with a list of references.

الفصل الأول

ظاهرة التوازي

1.1 المقدِّمة

يُعَدُّ التكرار من الظّواهر البارزة في الشعر الجاهلي، وهو يعني في اللغة الرجوع على الشيء أو إعادته وترديده، وقريب من ذلك في الاصطلاح؛ حيث ((يأتي المتكلِّم بلفظ ثمّ يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متَّفق المعنى أو مختلفاً أو يأتي بمعنى ثمّ يعيده))[1]، وقد أدرك الشّاعر الجاهلي هذا المعنى وفهمه، وكأنَّه رأى في التكرار الوسيلة التي تشفي غليله في التعبير عن لواعج نفسه وكوامنها، فيقول ويكرّر قوله بين الفينة والأخرى، وهو مدرك لما يفعله، قاصد ألفاظه ومعانيه، حتّى وقف متسائلاً ((هل غادر الشّعراء من متردّم))[2]، أو يعلن الموقف بصراحة:

مَـــا أَرانَـــا نَقُـــولُ إِلاَّ رَجِيعـــاً وَمُعاداً مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورا[3]

ويهدف هذا البحث إلى معالجة التشكيل التكراريّ في الشعر الجاهلي، وإبراز دور هذه الظاهرة في تشكيل البنية الشكليّة والدلاليّة في القصيدة الجاهليّة، وما يترتّب على ذلك من بناء تصوّر واضح حول التشكيل الفكري، وكشف المكنون النفسي للشّاعر الجاهلي؛ لأنَّ تكرار كلمات أو صور معيّنة له دور في إضاءة التجربة وتعميقها، إذ يشير الإلحاح على بعض الكلمات داخل تراكيب

---

(1) أحمد مطلوب: معجم المصطلحات في النقد العربي القديم، ص370.

(2) عنترة بن شدّاد: الديوان، شرح وتعليق عبّاس إبراهيم، دار الفكر العربـــي، بيـــروت، ط1، 1994، ص13.

(3) كعب بن زهير: الديوان، تحقيق: علي فاعور، دار الكتب العلميـــة، بيـــروت، ط1، 1987، ص26.

ثابتة، أو متغيّرة إلى أشياء لا تستطيع التجربة الشعريّة توصيلها أو الإيحاء بها دون هذا التكرار.

ويؤمن الباحث بأنَّ هذا التكرار لم يأتِ محض مصادفة، أو أنّه تقليد وحسب، وإنّما تعبير عن معتقدات وفكر تراكم وتكامل عبر السنين التي مرَّت على أجيال من الشُّعراء الجاهليين، فشكَّلت رؤى وأفكاراً أخذت تظهر بدافع من الشُّعور واللاشعور في العقل الباطني للشاعر.

ولمَّا كان التكرار إحدى الظواهر الأصيلة في الشعر الجاهلي، فإنّه لم يغب عن بال النقّاد والبلاغيين القدامى، فقد عقد ابن رشيق له فصلاً في كتابه (العمدة في محاسن الشعر وآدابه)، ويرى أنّه في الألفاظ دون المعاني وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، ويرى أنّه إذا تكرّر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه، كما بيَّن ابن رشيق المواطن التي يستحبّ فيها التكرار، والمواطن التي يعاب فيها ومثَّل على ذلك من شعر العصور المختلفة.

ونلحظ أنَّ حديث ابن رشيق كاد ينحصر في تكرار الكلمة، وقد نأخذ عليه ذمّ تكرار اللفظ والمعنى، دون أن يشير إلى دور السياق الذي يقع فيه التكرار، مع علمنا أنَّ السياق هو ما يسوّغ الأسلوب المناسب ويحدِّده.

وعرَّج عليه أبو هلال العسكري في كتابه (الصناعتين الكتابة والشعر) في حديثه حول الإطناب، وأشار لوروده بكثرة في القرآن الكريم والشِّعر، وذكر أنّه مستحسن في مواطن، وكذلك ورد ذكره في كتاب (أنوار الرَّبيع في أنواع البديع) لابن معصوم المدني وذكر أنّه يسمّى بالتكرار والتكرير وأنَّ الأول من الاسم، والثاني من المصدر، وعدّد مواطن وروده كالتفجُّع والتحسُّر والمدح والتنبيه والتلذُّذ بذكر المكرّر، وقد عابه في بعض المواضع. أمّا صاحب كتاب (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر)، فقد عرَّفه بأنَّه دلالة اللفظ على المعنى مردّداً، وجعله في قسمين، أحدهما في اللفظ والمعنى، والثاني في المعنى دون اللفظ، وأجازه في الشعر دون النثر ((لحاجة الشَّاعر إليه لأنّه يصوغ قصيداً ذا أبيات

متعدّدة على قافية من القوافي، أمّا الناثر فإنّه إذا سجع كلامه؛ فالغالب يأتي به مزدوجاً على فقرتين من الفِقَر، ويمكن إبدال تلك الفقرتين بغيرهما فيسلم منه)). ونستشفّ من قول ابن الأثير (فيسلم منه) رغبته عن التكرار، وإنّه لا يؤتى به في الشعر إلاّ بسبب الاضطرار إليه.

وتوقف عنده أبو محمد زكي الدين أبو الأصبع المصري في كتابه (تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن)، وفي تعريفه له يقول: ((هو أن يكرر المتكلّم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد)) ويمثّل عليه من الشعر ويستشهد من القرآن الكريم.

ونلحظ أنّ معظم الدراسات القديمة قد توقّفت عند تكرار الكلمة في البيت الواحد أو البيتين، أو ذكرهم للمواطن التي يظهر فيها التكرار، بين إجازة أو تنفير أو عدم قبوله إلاّ عند الضرورة في الشعر، ولعلّ الدّافع وراء بحث القدامى لظاهرة التكرار، يعود لحرصهم على استكشاف الأساليب البلاغيّة في القرآن الكريم الذي احتوى كثيراً من أضرب التكرار.

وعند المحدثين نجد عدداً من الدراسات التي تناولت ظاهرة التكرار في الشعر القديم وأخرى في الشعر الحديث.

ومن الدراسات التي تناولت الشعر القديم، بحث للدكتورة إنعام رواقة نُشِرَ في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات بعنوان دائرة التكرار ودلالاتها في بائيّة ابن الدمينة، وقد درست فيه الباحثة تكرار الكلمة وتكرار الصيغ والقوافي وعرضت للتوازي وتناولت بعض الملاحظ البلاغية التي تدخل دائرة التكرار مثل تشابه الأطراف، رد الأعجاز على الصدور. وقريب من هذا بحث للدكتور فايز القرعان نشر في المجلة نفسها تحت عنوان التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر درس فيه إضافة للتكرار عدداً من الملاحظ البلاغيّة، ويتعرّض د. ماهر هلال في كتابه جرس الألفاظ ودلالتها لهذه الظاهرة، ويعرض آراء النقّاد القدامى في هذه الظاهرة مستشهداً بأبيات من الشعر القديم.

وقد اتّسم أسلوب الباحث في هذا المقام بالوصفية دون أن ينزع إلى التحليل، بل اكتفى بآراء القدامى ومقولاتهم وتقديم الأمثلة عليها.

وهنالك بحث يتعالق مع عنونة هذه الرسالة للدكتور موسى الربابعة نشر في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات يتناول فيه الباحث الجانب الشكلي من التكرار، فدرس تكرار الحرف وتكرار الكلمة من خلال تشابه الأطراف ورد الأعجاز على الصدور والترديد، ودرس تكرار الصيغ، ودرس نمطيّ تكرار البداية واللازمة، ولم يتعرّض للتكرار الموضوعي.

ونجد عدداً من الدراسات التي تناولت التكرار في الشعر الحديث كدراسة الدكتور زهير المنصور بعنوان (التكرار في شعر أبي القاسم الشابي) نشرت في مجلة جامعة أم القرى، ودراسة للتكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ للدكتور محمد عبد المطلب نشر في مجلة فصول، وهنالك فصل من رسالة دكتوراه لإيمان محمد أمين الكيلاني، درست فيه التكرار في شعر السيّاب، وثمّة بحث يدرس التكرار في القصص نشرته مجلة فصول تحت عنوان (الزمن السحري وجماليّات التكرار) لساندرا ناداف.

ومن هنا يرى الباحث أنَّ هذه الظاهرة لم تأخذ ما تستحقّه من الدراسة في الشعر الجاهلي، ولم يسبر غورها، ولم تعالج دلالتها التي تظهر أهميتها في الشعر الجاهلي، ولإيضاح هذه الفكرة ولدفع المقولات والآراء حولها اخترت هذا البحث وجعلته في أربعة فصول.

درست في الفصل الأول ظاهرة التوازي، واشتمل على المستوى الصوتي من خلال تكرار الحرف وتكرار الصيغ وتكرار التراكيب النحوية وتوازيات أخرى كتوازي القافية والترصيع والتقابلي.

وفي الفصل الثاني درست التكرار اللفظي، والمتمثّل في تكرار الكلمات، وتكرار الأشطار، وتكرار الأبيات وتكرار الصور.

وتناولت في الفصل الثالث الموضوعات المكرّرة في الشعر الجاهلي كالمقدّمة الطللية والظعائن، ووصف رحلة الشاعر ووصف الحيوان، وموضوع الكرم.

وجاء الفصل الرابع قراءة تفسيرية للتكرار الموضوعي في الشعر الجاهلي، ثمّ كانت الخاتمة التي أودعتها نتائج البحث.

أمّا الأساس المنهجي الذي سلكته في هذا البحث، فهو المنهج التكاملي، تجنُّباً للاضطرار لليّ عنق النصّ ليتوافق مع منهج معيّن، بل تركت النصّ حرّاً، وعرضت عليه ما يوافقه من مناهج، حتّى إذا ما اتّسعت مساحة النصوص؛ وجدنا تعدّد المناهج واشتراكها بشكل تكاملي يمكننا من تفحّص البنية الكليّة للشعر الجاهلي، وامتداد ظاهرة التكرار ومساهمتها في تشكيل بنيته وإنتاج الدلالة فيه.

وفي سبيل هذا كلّه أفدنا من المنهج الوصفي التحليلي في تناول الظاهرة، حيث تمتدّ من الحرف فالكلمة فالشطر فالبيت إلى مجموعة الأبيات أو النصّ بكامله، وهنا تظهر أهمية الإشارة إلى أنَّ الإيقاع الشعري يعتمد في مجمله على التكرار، وهذا التكرار الشكلي يدفعنا في بعض المواطن للإفادة من المنهج البنيوي، أو البنيوية الإحصائيّة لكشف انعكاس البنية الشكلية على الدلالة في النصّ، وهنالك التكرار الموضوعي الذي يحثّنا على الإفادة من المنهج النفسي، لكشف خبايا هذه الظاهرة في الشعر الجاهلي، ولإضاءة الجوانب المعتمة في نفس الشّاعر، والتي تظهر لمحاتها في ثنايا القصيدة.

وقد حدّدت الزمن الذي اخترته لهذا البحث، فكان العصر الجاهلي الأدبي، لكنّني لم التزم هذا التحديد أحياناً، فدرست أشعار بعض المخضرمين الذين يظهر في شعرهم التكرار؛ إذ هو امتداد للشعر الجاهلي، تكوّنت أُصوله قبل ظهور الإسلام.

يُعدُّ ((التوازي خاصة لصيقة بكل الآداب العالميّة قديمها وحديثها، شفويّة كانت أم مكتوبة، إنّه عنصر أساسي وتنظيمي في آنٍ واحد، ولذلك اهتمّ به الدارسون للآداب العالمية في مختلف أصقاع المعمورة ولعلّ الشعر العربي؛ هو شعر التوازي بكل ما تعنيه الكلمة من معنى))(1).

وإذا كانت المعاني مطروحة على قارعة الطريق، والفضل في الشعر يعود لنظم ألفاظه، فإنّ هذا النظم يعتمد على التوازي، ومنذ اللحظة الأولى في الارتقاء عن درجة الصفر في النظم، فالوزن الخارجي يقوم على التوازي بين تفعيلات البحر، كما أنّ الموسيقى الداخليّة أو الإيقاع؛ يعتمد على خلق نوع من التوازي بين حروف الكلمة ثمّ بين الكلمة وما يجاورها، أو يقابلها في الشطر الواحد، أو الشطر المقابل من البيت نفسه، ويستمر هذا التوازي بتسلسل ممتدّ عبر ثنايا النص، يمدّه بحيوية إيقاعية موسيقية، وموصولاً ذلك كلّه بالجانب الآخر من النص؛ الدلالة، ونحن نؤمن بأنّ للنص دوماً رسالة، يسعى لإيصالها للمتلقِّي، بأجمل صورة يمكّن المبدع خلقها.

ولم يكن التوازي بمنأى عن إدراك القدماء، وإنْ لم يطلقوا عليه المسمّى نفسه، فإنَّ كثيراً من المصطلحات التي عرفها القدماء تدخل في ثوب التوازي، كالموازنة والتكرار والمقابلة والمشاركة والتصريع والتوشيح، والجناس والطباق وغيرها(2).

ويتوقّف هذا الفصل عند عددٍ من مظاهر التوازي في الشعر الجاهلي، ونبدأ بأكثرها وضوحاً، وهو التوازي الصوتي، ثمّ ننتقل إلى التوازي الصيغي، وبعد ذلك تكون دراسة التوازي النحوي التركيبي – وقبل أن نتناول توازي القافية نعرض لتوازي التقسيم، والذي قد يحمل اسم الموازنة، ولعلّ التوازي الذي يشمل كافة التوازيات السابقة هو التكرار ((فلو لم تتكرّر هذه البنى على سمة البنية التركيبية الأولى لما كان هناك نظام للخطاب الشعري، وإذن، لما كان هناك، في رأينا أي نسج

(1) د. محمد مفتاح: التلقّي والتأويل ، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص149.

(2) د. سامح الرواشدة: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد 16، العدد 2، 1998، ص10.

شعري ولاغتدى مجرّد كلام بارد كهذا الكلام الذي نتحدث به في أبسط حاجاتنا اليوميّة أو يتحدّث به من ليس له إحساس بجمال اللغة العربية، ولا إلمام بخصائصها ولطائفها الإيقاعية والبنيوية[1].

2.1 التوازي الصوتي – تكرار الحروف:

لم تكن الأصوات بمنأى عن اهتمامات القدماء، فقد أخذت حيّزاً من تفكيرهم اللغوي وعملوا على تحديد مخارجها وإظهار صفاتها وتطوّراتها وطرق نطقها، يقول ابن جني: ((اعلم أنَّ الصوت عرض يخرج مع النفس مستطيلاً متّصلاً، حتّى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنية عن امتداده واستطالته، فيسمّى المقطع أينما عرض له حرفاً، وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها))[2]. وقريب من ذلك ما يراه ابن خلدون إذ يقول: ((اعلم أنَّ الحروف في النطق هي كيفيّات الأصوات الخارجة من الحنجرة تعرض من تقطيع الصوت بقرع اللهاة وأطراف اللسان مع الحنك والحلق والأضراس أو بقرع الشفتين أيضاً، فتتغاير كيفيّات الأصوات بتغاير ذلك القرع وتجيء الحروف متمايزة في السمع وتتركّب منها الكلمات الدالة على ما في الضمائر))[3].

ولم يتوقّف اهتمامهم عند هذا القدر بل تجاوزوه لأثر الصوت في بناء القصيدة حتّى إذا ما استثقلوا بيتاً لتوالي حروف الحلق فيه، وما يسبّبه تكرارها من صعوبة

---

(1) د. عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1986، ص63.

(2) ابن جني، أبو الفتح عثمان: سر صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق د. حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط1، 1985، ص6.

(3) د. عبد القادر الميري وآخرون: النظرية اللسانية الشعرية في التراث العربي من خلال النصوص، الدار التونسيّة للنشر، ط1، 1988، ص152.

النطق، نسبه بعضهم إلى الجن[1]. ولعلّ نظرة النقاد القدامى إلى مثل هذا اللون مبنيّة على كراهيّة التماثل والترديد المولّد للثقل، حيث كثافة توالي الحروف وما ينشأ عنها من تعثّر في النطق، ولعلّه المنطلق نفسه الذي جعل ابن الأثير يرفض كثيراً من نماذج الحريري في رسائله، وشبهها برقى العقارب، ولتخلّصهم من تتابع الحروف برزت ظاهرة لغوية هي – الإدغام – وهي مستحسنة عندهم، فعندما تتجانس بعض الأصوات تدغم في بعضها، فقالوا في – جعل لك – جعلك – و – تضربونني – تضربوني – حتّى إذا زادت الكراهية للتكرير أبدلوا أحد الحرفين بحرف أسهل؛ فقالوا: أمليت الكتاب – والأصل فيه – أمللت – فأبدلوا اللام ياءً طلباً للخفة وفراراً من الثقل[2].

وقانون السهولة واليسر هو أحد قوانين التطوّر اللغوي، إذ ((تميل اللغة في تطوّرها نحو السهولة والتيسير، فتحاول التخلص من الأصوات العسيرة وتستبدل بها أصواتاً أخرى لا تتطلّب مجهوداً عضليّاً كبيراً))[3].

أمّا الرمّاني فيدرس الظاهرة من خلال مستويات ثلاثة: متنافر، متلائم في الطبقة الوسطى، متلائم في الطبقة العليا.

التنافر كقول الشاعر:

وَقَبْرُ حَرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْرٍ   وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ

والمتلائم في الطبقة الوسطى كقول الشاعر:

---

(1) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط2، 1990، ج1، ص65، وانظر الحيوان، ج6، ص207، حيث اصطنعوا حوله قصّة، البيت هو "وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر".

(2) محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مكتبة الحرية الحديثة، 1984، ص123–124، وانظر ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د. أحمد الحوفي و د. بدوي طبانه، نهضة مصر، ج1، ص401.

(3) د. رمضان عبد التواب: التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص47.

رَمَتْنَـــي وَسِــتْرُ اللهِ بَيْنِــي وَبَيْنَهَــا عَــــشِيَّةَ آرَامِ الكنَــــاسِ رَمِــــيمُ
رَمِيمٌ الَّتــي قَالَــت لِجِيــرانِ بَيْتِهــا ضَــــمنتُ لَكُــم ألاَ يَــــزَالَ يَهِـــيمُ
ألاَ رُبَّ يَومٍ لَــوْ رَمَتْنِــي رَمَيْتُهَــا ولَكِـــنَّ عَهْــدِي بِالنِّــضَالِ قَــدِيمُ

والمتلائم في الطبقة العليا القرآن الكريم كلّه. وقــد أرجــع الإحــساس بهــذه المستويات إلى الحساسيّة والفطنة، كما جعل فائدة التلاؤم أموراً بعضها يعــود إلــى المتلقِّي، وهو حُسن الكلام في السمع وتقبّل المعنى له في النفس، لِمَا يرد عليهــا مــن حسن الصورة وطريق الدلالة، وبعضها يعود إلى الصياغة وهي السهولة اللفظية[1].

ويعترض ابن سنان على تقسيم الرمّاني السابق، حيث يرى أنّ التأليف علــى ضربين فقط، وهو: المتنافر والمتلائم، ويرى أنّ المتلائم درجات في تلاؤمه، وكــذلك التنافر قد يوجد منه ما هو أكثر تنافراً، ويرفض ما اعتقده الرمــاني فــي قولــه: إنّ القرآن الكريم في الدرجة العليا، وكلام العرب في الطبقة الوسطى[2]، فلا فــرق فــي رأي ابن سنان، بين القرآن الكريم وفصيح كلام العرب، ويعزو محمد عبــد المطلــب أساس التنافر للطبيعة التكرارية للحروف كما هو بالنسبة للكلمات وذلك ممّــا يــذهب بشطر من الفصاحة[3].

والحقيقة أنّنا لا نستطيع الأخذ بهذا القول على علاّته، ولا بُدَّ من إعادة النظــر والتصرُّف فيه، إذ إنَّ العملية الشعريّة تقوم في الأساس على مفارقة النثر، من خــلال ذلك الإيقاع القائم على التكرار، والدراسة البنيوية تربط النص ((في رباط ممتدّ مــن العلاقات المتداخلة حتّى لكأنَّها تطبيق لمقولة (مالارمية): إنّ الكتــاب امتــداد كامــل للحرف))[4].

---

(1) د. رمضان عبد التواب: التطور اللغوي وعلله وقوانينه، ص47.
(2) الرماني، أبو الحسن بن عيسى: النكت في إعجاز القرآن الكريم، تحقيــق محمــد خلــف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط3، 1976م، ص94-96.
(3) د. محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ص125.
(4) د. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، نادي الأدب الثقافي، السعودية، ط1، 1985، ص31.

ومن هنا فإنّه يصعب تحييد دور الحرف في تجسيد البنية الإيقاعيّة في القصيدة وإنْ عدّها بعضهم ((أبسط أنواع التكرار وأقلّها أهميّة في الدلالة))[1].

فهذا لا ينفي دورها في التشكيل التكراري، ((والذي يجعل معظم الأصوات المتقطّعة مزعجة هو أنّ الجسم يقرع مرّة واحدة فيصدر موجات غير منتظمة حتّى إذا كان الاهتزاز متّصلاً انتظمت الموجات ولئن كان الوزن أو الإيقاع عنصراً جوهرياً في الصوت الموسيقي فلأنّه يتيح للأُذن أن تتوازن مع الاهتزازات الخارجيّة، كتوازن الآلات بعضها مع بعض مثل البدء بالعزف. إنّه يتيح لنا التنبّؤ بالأصوات والتهيؤ لها: إنّه عنصر معلوم في إحساسات سمعيّة مجهولة))[2].

فالإيقاع إذن ((علاقة بين الكلمات والحروف، والمفردة وما يجاورها، وحالة نفسيّة تنشأ عن صوت وتوقّع وعن علاقات غامضة تثيرها جوانب اللغة، كما يثيرها النغم. أمّا الوزن فليس أكثر من نمط رتيب لتكرار المتحرّكات والسواكن في نسق محدّد الطول))[3].

ولعلّه من غير المعقول أن نجاري الذين عدّوا الاهتمام بالمحسّنات اللفظيّة هو سعي وراء الحلية دون أن يقف الباحث أمام الأمر ويفرز التكرار الذي يخدم التجربة ويمثّل عاملاً إيجابياً يوفر للنص حاجته الموسيقيّة من التكرار الذي يثقل كاهل النص، وفي الوقت نفسه لا يمكن تبنّي موقفاً يسوغ الحلي الإيقاعية على علاّتها إذا لم يكن عنصراً فاعلاً وبنيوياً في النص[4].

ولا بُدَّ أن يفطن الباحث لتلك المحاولات الساعية – دوماً – للربط الحتمي بين الدلالات النصيّة والتكرار الصوتي؛ إذ ليس من الممكن تلبية هذه الرغبة دائماً في

---

(1) عمران خضر الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ص144.

(2) جان ماري جيو: مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، دمشق، ط2، 1965، ص69–70.

(3) محيي الدين اللاذقاني: القصيدة الحرّة، معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية، مجلة فصول، القاهرة، 1997، ع1، ص44.

(4) د. سامح الرواشدة: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، ص12.

الشعر، فالبعد الإيقاعي عنصر أساسي فيه، وقد يكون غاية في ذاتها لكي يوفّر للشعر مفارقة النثرية[1].

ومن جهة أخرى، فإنّ الإيقاع الناتج عن تكرار الأصوات، يميّز بين النظم المعتمد على الوزن بوحداته الهندسية المنتظمة وبين الشعر الذي يعتمد الإيقاع بالإضافة للوزن، حيث يصبح الإيقاع صفة ملازمة للشعر بكل ما فيه من عمق ورحابة لا يتّسع لها إلاّ الإيقاع[2].

والشاعر في سبيل ذلك لا يجد مندوحة عن الاختيار، بل إنّ الاختيار قد يأتي أحد التعريفات في الأسلوب يقوم به الشاعر لسمات لغوية معيّنة من بين قائمة الاحتمالات المتاحة في اللغة[3].

وهذا الاختيار لا تنفيه ثقافتنا بتاريخ الأدب؛ فالشعراء يميلون إلى الصنعة والاختيار وينفي عن الشعر ميله إلى اختيار عناصر صوتيّة أو لفظية أو تركيبية[4]. ولا يعني هذا بحالٍ من الأحوال أننا ندعو إلى القطيعة بين المبنى والمعنى، وإنّما علينا أن ندرك بأنّنا لا نمتلك الحقّ في الطلب من الشاعر إبراز المعنى أو تحديده، فالمعنى يبقى حرّاً بين السطور يرى من وجهات وزوايا مختلفة، وفي الوقت نفسه يتوجّب علينا ألاّ نشطّ في المغالاة في طلب الشكل وعدم الإسراف في الصنعة اللفظيّة على حساب الآخر المعنى، ودون أن ننسى ((أنّ للتكرار، كل تكرار، فائدة إيجابيّة تذهب إلى أبعد من مجرّد تحلية))[5].

---

(1) المرجع نفسه، ص12.

(2) محي الدين اللاذقاني: القصيدة الحرة، ص44.

(3) د. إبراهيم عبد الله عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمّان، 1996، ص107.

(4) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985، ص25.

(5) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983، ص274.

وحين نلتمس التوازي الصوتي في الشعر الجاهلي نجده على نمطين؛ النمط الأفقي؛ أي امتداد توازي الحروف في البيت الواحد، والثاني النمط العمودي أو الرأسي وهو امتداد التوازي الصوتي في أبيات القصيدة، ومن أمثلة النمط الأفقي قول الشاعر[1]:

بِدَوامِ سَعْدِكَ تَسْعَدُ الأَمْدَادُ وَبِفَضْلِ مَجْدِكَ تَشْهَدُ الأَمْجَادُ

فالتكرار لحرف – الدال – واضح في البيت، حيث بلغ ثمانية تكرارات من أصل أربعين تكراراً هي مجموع الحروف المكوّنة للبيت الشعري، أي بنسبة 5:1، ولم تَخْلُ كلمة من حرف الدال سوى واحدة، في الوقت الذي تكرّر فيه الحرف مرتين في الكلمة السابقة عليها، الأمر الذي جعل التكرار يصل لخمس مرّات في الشطر الأول، في حين جاء ثلاث مرّات في الشطر الثاني.

ونظرة أخرى لموقع حرف الدال في الكلمات، نجد أنّه يأخذ الترتيب الثاني في الكلمة الأولى، والثالث في الكلمة الثانية، والرابع في الكلمة الثالثة، والخامس في الكلمة الرابعة، فيتكرّر في الكلمة نفسها، ويأتي آخر حروفها، وكأنّه بداية للكلمة التالية؛ أي الأول في الشطر الثاني والتي تخلو منها، فيأتي الثالث في الثانية، ثمّ رابع في الثالثة، ويأتي أخيراً بدور القافية. إنّ هذا الترتيب الهندسي لم يأتِ عبثاً، كما أنّه يصعب القول بأنّه صناعة مقصودة بوعي تام، إنّه تدرّج موسيقي وربط متسلسل بين كلمات البيت، فهذه هي الروح الشعريّة ومنطقة اللاوعي عند الشاعر التي تصهر المواد الصوتيّة لتنتج أفضل ما يمكن أن يكون دالاً على المعنى المراد ضمن إيقاع تكون ((إشارة طبيعيّة إلى درجة واتجاه الانفعال الداخلي عند الشاعر، فإنّه ينبغي أن يكون قادراً على نقل هذا الانفعال الموجّه إلى قلب السامع))[2]، ((وكل موسيقى شعرية لا تفجّر في الكلمات أقصى طاقتها الدلالية والإيحائية ولا ترتبط ارتباطاً وثيقاً

(1) بسطام بن قيس: شعراء النصرانية قبل الإسلام، تأليف الأب لويس شيخو، دار الشرق، بيروت، ط3، 1982، ص262.

(2) د. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص178.

بالطاقة الانفعالية التي تثيرها القصيدة؛ هي موسيقى خارجية مفتعلة قد تكون جميلة في ذاتها ولكنها بأي حال لن تكون عنصراً من عناصر البناء الشعري))[1].

ولعلَّ تعرفنا لأهم الصفات الصوتيّة لهذا الحرف تعطي إضاءة لِمَــا حــصده الإيقاع، أو الموسيقى الداخلية للبيت، من تضمين هذا الحرف في كلماته، فالدال أحــد حروف القلقلة[2] وهو مجهور شديد[3] (انفجاري) مرقّق[4]، ويقدّم إبراهيم أنيس وصفاً بتشكّل صوت الدال بقوله: ((صوت شديد مجهور يتكوّن بــأن ينــدفع الهــواء مــارّاً بالحنجرة فيحرّك الوترين الصوتيين، ثمّ يأخذ مجراه في الحلق والفم حتّى يصل إلــى مخرج الصوت فينحبس هناك فترة قصيرة جداً لالتقاء طرف اللسان بأصــول الثنايــا العليا التقاءً محكماً، فإذا انفصل اللسان عن أصول الثنايا سمع صوت انفجاري نسميه الدال، فالتقاء طرف اللسان وأصول الثنايا يُعدّ حائلاً يعترض مجرى الهواء ولا يسمح بتَسَرُّبِهِ حتّى ينفصل العُضْوَان انفصالاً مفاجئاً يتبعه ذلــك الانفجــار))[5]. ويعــرِّف سيبويه الصوت المجهور ((بأنّه حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنــع الــنفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت))[6].

ومن هنا يمكن القول إنّ حرف الدال جاء وفي مواقعه المحددة في البيت كنقاط انطلاق يسبقها صمت يتلوه انفجار بسيط يحدثه هذا الصوت يعطي اندفاعاً لتهاديــات الإيقاع، ففي الكلمة الأولى يسبقه حرف انفجاري آخر – الباء – لتكون بداية اندفاع ثم

---

(1) المرجع نفسه، ص187.

(2) ابن جني: سرّ صناعة الإعراب، تحقيق مصطفى السقا وآخرون، مكتبة ومطبعة مــصطفى البابي، مصر، ط1، 1954، 73/1.

(3) سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، بيــروت، 1966، 434/4-435.

(4) د. محمود فهمي احجازي: مدخل إلى علم اللغة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القــاهرة، ط2، 1978، ص46.

(5) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية – 1995، ص48.

(6)عبد المعطي نمر موسى: الأصوات العربية المتحوّلة وعلاقتها بالمعنى، دار الكنــدي للنــشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2001، ص48.

في الكلمتين التاليتين يأتي حرف – العين – وهو ((بين الشديد والرخو))[1]، والعين من حروف الحلق فيتباطأ الإلقاء ثمّ تعود الانفجارية في الكلمة التي تليها والأخيرة في الشطر الأول، حيث يُسْبق حرف الدال بحرف انفجاري – الميم – وهكذا يكون الاتصال مع السابق مع توفّر قفزة إيقاعية للأمام حيث يتكرّر حرف – الدال – مرّة أخرى في الكلمة نفسها ليساعد على تخطّي الفراغ الناتج في الكلمة الأولى في الشطر الثاني ثمّ يسبقه في الكلمة التي تليها حرف انفجاري (الجيم) ليعاد النبض الإيقاعي الانفجاري.

ويبدأ الهدوء النسبي في الإيقاع حيث يسبق في كلمتين الأخيرتين بحرف رخو (الهاء) والآخر حرف العلة (الألف)، ومنهم من جعل (الهاء) أيضاً من حروف العلة لأنّها تنقلب همزة في ماء وإيهات لأنّ أصله (ماه) و (هيهات)[2]، فهي أميل للهدوء وما يوحي بالوصول لنهاية البيت ولكن القافية تكون (الدال) الانفجارية يعيد رنة الإيقاع أو نغمته.

ولعلنا ندرك من خلال هذا الوصف تموّج الحركة الإيقاعيّة داخل البيت الشعري والدور الفنولوجي الذي أدّاه تكرار حرف الدال في تشكيل الموسيقى الداخلية، ولم تكن الموسيقى الداخليّة تعتمد على حرف الدال وحده، بل إنّه تعالق في سبيل ذلك مع عددٍ من الأصوات الأخرى، فحرف الميم يتكرّر أربع مرات، اثنتان في الشطر الأول، واثنتان في الشطر الثاني، وكذلك حرف السين الذي جاء مرتين في الشطر الأول، وحرف العين الذي تعالق مع الدال مرتين في الشطر الأول. أمّا الجيم فقد ظهر مرتين في الشطر الثاني، الأولى جاءت سابقة للدال دون فاصل والثانية يربطها بالدال حرف المد الألف، وبهذا التعالق والترابط بين حروف البيت تشكّل الإيقاع المرغوب فيه، وقد ((عني العرب بموسيقية الكلام؛ لأنّهم لم يكونوا أهل كتابة وقراءة

(1) سيبويه: الكتاب، ج4، ص434-435.

(2) مكي بن أبي طالب: الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، تحقيق د. أحمد حسن فريحات، دار عمّار، ط2، 1984، ص128.

بل أهل سماع وإنشاد، وظلّت هذه الخاصية بارزة في الشعر العربي في كل العصور))[1].

ومن أمثلة تكرار حرف الدال قول الشاعر:

أَفَادَتْنِي الأَيّامُ والدَّهرُ إنَّهُ وَدَادِي لِمَنْ لا يَحْفَظُ الوُدَّ مُفْسِدِي[2]

وفي هذا البيت لعدي بن زيد نجد حرف الدال – إذا ما فككنا التشديد – قد تكرّر ثماني مرّات، وعلى العكس من بيت بسطام بن قيس، فقد تكرّر الحرف ثلاث مرّات في الشطر الأول في حين تكرّر خمس مرات في الشطر الثاني، ولعلّ هذا الاختيار للأصوات لم يكن عبثاً سواء كان الاختيار قادماً من منطقة الوعي أو من منطقة اللاشعور عند الشاعر، إذ ((إنّ لجرس بعض الأصوات اللغوية إيحاءً معنوياً يميّزه عن غيره من الأصوات، وإنّنا نستطيع تحكيم الحسّ والذوق في تميّز جرس الألفاظ ونغمها واستجلاء قيمها الجماليّة، فقد قالوا مثلاً: "قط الشيء إذا قطعه عرضاً، – وقدّه– إذا قطّعه طولاً وذلك لأنّ منقطع الطاء، أقصر مدة من منقطع الدال"))[3]. ولعلّ المدة التي يوفّرها حرف الدال نحسها معنوياً في التركيب – أفادتني – وعلى وجه الخصوص التمسنا ذلك من خلال الألف السابقة على الدال فيمتدّ الصوت وكأنّه يطول من خلال الأيام والتي نشعر بمدة زمنية طويلة توصّلنا مع الشاعر لتتحوّل الأيام إلى – الدهر – فإذا كانت الأيام تعبّر عن مدّة محدّدة بصورة ما فإنّ –الدهر– يفيد الامتداد إلى الماضي غير المحدّد بل ويضم تجارب من سبق الشاعر نفسه بالمجيء إلى هذه الحياة ونستطيع القول إنّه محدّد المعنى تقريباً وإنّنا لا نستطيع أن ننفي رغبته بالتعبير عن طول المدّة والتجربة فأتبع الدهر بالأيّام وهذه – الدال– المكررة في – الدهر – تعطي مقطعاً أطول حسب رأي ابن جني وفهم ماهر هلال، والدهر – بداليه – يوازي – ودادي – ولعلّ الامتداد يزداد في – ودادي – بوضع

(1) إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، 1997، ص198.

(2) عدي بن زيد: شعراء النصرانية قبل الإسلام، ص467.

(3) د. ماهر هلال: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980، ص293.

ألف المد بين الدالين وياء المتكلم بعد الدال الثانية وكان بإمكان الشاعر أن يقول – وودّي – ولم ينكسر الوزن وإنما هذا الامتداد مقصود لما سيعترضه من عبارة –لمن لا يحفظ– فهي معترضة صوتياً لخلوّها من حرف الدال الممتد في البيت وهي معترضة معنويّاً لقطع المعنى السابق عليها من – إفادة ووِدادي – ولكن تكرار الودّ التي تلتها تجعل الامتداد يتخطّى هذه العبارة ليوصلنا للمقصود (بالمفسد) فيسترجع المعنى عكسياً فيظهر – إنّه ودادي لمن لا يحفظ الودّ – فهكذا يأتي الشطر الثاني بامتداداته عبر الدال المكررة وكأنّه صدى للتجربة التي أطلقها الشاعر في الشطر الأول للبيت وبذا يتّضح التوازي الصوتي للحرف والذي يعكس التوازي المعنوي.

ومن تكرار الحرف الأفقي؛ تكرار حرف السين كقول طرفة بن العبد(1):

وَصَادِقَتَا سَمْعِ التَّوَجُّسِ للسُّرَى   لِهَجْسٍ خَفِيٍّ أَوْ لِصَوْتٍ مُنَدَّدِ(2)

((السين صوت رخو مهموس وتشترك مع الضاد والزاي بتسميتها بأصوات الصفير؛ وذلك لأنَّ مجرى هذه الأصوات يضيق جداً عند مخرجها فتحدث عند النطق بها صفيراً عالياً لا يشاركها في نسبة علو هذا الصفير غيرها من الأصوات))(3).

وفي البيت نجد السين قد تكرّر خمس مرات وحرف الصاد – النظير المفخّم للسين – تكرّر مرتين فيصبح تكرار حرفي الصفير – السين والصاد – سبع مرات أي بمعدل 8:7 بالنسبة لعدد كلمات البيت وهذا الانتشار الواضح لحرفي السين والصاد على الجسد الشكلي للبيت لا يخلوا من معنىً دلالي، إذ إنّ حروف الصفير تستقبل سمعياً أكثر من غيرها من الأصوات، بل إنَّ الصفير الذي يصدره هذان الحرفان ليجلبان الانتباه لصفاتهما وخلوهما من الحفيف والتفشّي.

---

(1) طرفة بن العبد: الديوان، شرحه وقدّم له مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 1987، ص23.

(2) صادقتا سمع: الأُذنان، التوجّس: الخوف والتصنّت، السرى: مشي الليل، الهجس: الحركة، المندد: المرتفع.

(3) د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص75.

ولعلّ الأمر يزداد وضوحاً إذ وجدنا الشاعر قد استخدم هـذه الحـروف مـن الدلالة على أعضاء السمع – وصادقتا سمع – ولا بُدّ أنّ اختياره – لصادقتا – كـان مقصوداً إذ وجد تعبيراً قوياً عن السمع للمعنى، وكذلك باللفظ الذي يحتـوي حـرف الصاد الذي يؤمن قدراً أكبر من صوت الصفير السمعي من السين والكلمة الثانيـة – سمع– والسمع هو استقبال الصوت والشاعر في تقديمه هذا الوصف لعـضوين مـن أعضاء الناقة وهما الأُذنان، فإنّه يستمد من مسمّى الحاسة أصواتاً تعبّر عنها فالحاسة هي – السمع – وأشهر الحروف سهولة للسمع، هي الحروف الصفيرية، التـي منهـا الصاد والسين – كما سبق – لحدّة صوتها وارتفاع درجاته دون باقي الحروف.

ولعلّ هذا يقودنا لفهم مقولة البطليوسي حول إيجاد الأصوات المفـردة ضـمن حديثه عن مواد – ظلّ، ضلّ، ذلّ – إذ يقول: ((كل شيء كان معناه راجعاً إلى معنى الإقامة أو إلى معنى السر والتغطية فهو بالظاء، وما كان معناه راجعاً إلى الحيـرة أو الخطأ أو الهلاك المختلف فهو بالضاد، وما كان معناه راجعاً إلى الانقيـاد والـسهولة فهو بالذال))(1)، فإذا كان لكل من هذه الأصوات إيحاء معين كما يـرى البطليوسـي، فإنّنا لا نعدم إيحاء الصوت ولو بصورة ما في حروف الصفير.

ونظرة ثانية في البيت نجد هذه الإضافات المتداخلة لألفاظ البيت وهـي تفيـد الدقّة في السمع والدرجة التي يمتلكها هذان العضوان فـي وظيفتهمـا – فـصادقتا– مضافة إلى – سمع – وسمع مضافة إلى – التوجّس – وهنا لا يتوقّف بل يحدّد الزمن وهو الزمن الصامت الذي لا صوت فيه إنّه جوف الليل حيث يكون السرى، ويواصل الوصف والدقّة للصورة – لهجس خفي – والهاجس يكون في النفس حيث لا يعلم بـه بعد الله إلاّ صاحبه، وقد يطلق على الحركة عند شدّة خفائها.

ولعلّ هذا الاختيار الزمني والصورة الحركية الصوتية ممّا وفق إليه الـشاعر، إذ الليل يجعل المرء يعمد لحاسة السمع، حيث تلغى حاسة النظر وربمـا اتّفـق هـذا التفسير مع تفسير أحد النقّاد المحدثين لارتفاع درجة الإيقاع والموسـيقى فـي شـعر

---

(1) البطليوسي، ابن السيد: الفرق بين الحروف الخمسة، تحقيق د. علي زوين، مطبعة العـاني، بغداد، 1985، ص133-134.

الشعراء المكفوفين في قوله ((... بل لا أكون مغالياً حيث أقول إنّ أوضح ما يتميّز به الأدباء المكفوفون في أدبهم هو عنايتهم بجرس الألفاظ ووقعها الموسيقي، وكثيراً ما تشغله موسيقى الكلام عن مراميه وأهدافه، فيغمرون المعنى القديم بفيض من الألفاظ والعبارات المتكرّرة ذات المعنى الواحد، أو المتشابهة الدلالة))[1]، فهو يختار لصفة عضو السمع الوقت الأكثر مناسبة للسمع حيث يحاول التعويض عن البصر به ويختار للألفاظ المعبّرة عن هذا الوصف، وهذه الصورة السمعية وإن كانت في الأصل صورة حركية – فهو لذلك كله يختار حروفاً أكثر تعبيراً وإلتصاقاً بحاسة السمع، ولا يكتفي بهذا التصوير بل يختم البيت بالتعبير الصريح؛ الصوت بلفظه والمرتفع بالذات – لصوت مندّد – وعلى المستوى نفسه في الجانب الشكلي نجد تقدّم حروف الصفير في الألفاظ، فالأولى نجد الصاد – وصادقتا – والثانية السين – سمع – والثالثة السين – التوجس– ثم السين المضعّفة في – السرى – ثمّ السين في – الهجس – ويصل التطوّر قمّته في لفظ – الصوت – وينعته بالمرتفع.

ومن أمثلة التكرار الأفقي على حرف الميم قول أبي دؤاد الإيادي[2]:

مِخْلَطٌ مِزْيَلٌ مِكَرٌّ مِفَرٌّ   مِنْفَحٌ مِطْرَحٌ سَبُوحٌ خَرُوجُ

((إنّ المادة الصوتية تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة، فالأصوات وتوافقها والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمّن بمادته طاقة تعبيرية فذّة))[3]، والشاعر هنا وكأنّه يعمد إلى الألفاظ فينتقي منها ما ورد فيه حرف الميم ليضمّنه هذا البيت، فقد بلغت نسبة الكلمات الوارد حرف الميم فيها في الشطر الأول 4:4، وفي الشطر الثاني 4:2 أي نسبة 8:6.

---

(1) د. إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، ص199.

(2) مطاوع الصفدي وإيليا الحاوي: موسوعة الشعر الجاهلي، شركة خياط للكتب والنشر، بيروت – لبنان، 1974، م3، ص40، أبو دؤاد الإيادي واسمه جارية بن حمدان الحجاج.

(3) د. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985، ص27.

والدراسات الحديثة تدعم فكرة الاختيار فَنُظِرَ للأسلوب في بعض تعريفاته على أنّه اختيار choice أو انتقاء selection لبعض السمات اللغوية من بين العديد من الاحتمالات المتاحة في اللغة[1]، فالشاعر يقف وفي قلبه المعنى؛ ((الشيء الذي لا يمكن أن يختلف عليه اثنان أنّه لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه أو على الأقل لنغمته الانفعاليّة))[2]، وقد يبقى المعنى داخل الشاعر، إذ ما يقدّمه الشاعر هو تشكيل لفظي، نغوص نحن في بحره، والسؤال القديم ماذا...؟ لم يعد مطروحاً رغم إيماننا بأهميّة المعنى ورسالة النص...، بل ينصبّ الاهتمام على كيف...؟ وربما اخترنا لماذا اختار الشاعر هذا اللفظ أو ذاك الحرف، فنحاول نفسير اختياره لحرف الميم الذي يبدأ به ستة ألفاظ من أصل ثمانية في البيت الشعري، ونلتفت لصفاته، فهو صوت شفوي ((مجهور لا هو بالشديد ولا هو بالرخو؛ بل ممّا يسمّى بالأصوات المتوسطة، ولقلّة ما يسمع للميم من حفيف اعتبرت في درجة وسطى بين الشدّة والرخاوة))[3]، كما أنّ إظهار الميم الصفة الشائعة إذ إنّه ((أقل تأثّراً من النون بما جاوره من الأصوات؛ فاحتمال فناء الميم في غيرها نادر))[4]. ولعلّ صفة الإظهار التي امتاز بها، وقلّة ما يسمع من حفيف، وكذلك قلّة تأثّره بما حوله من الأصوات كانت دافعاً لاستخدام الشاعر هذا الصوت، وعلى وجه الخصوص، في بداية الألفاظ.

إذ إنّ وضوحه جعل منه وسيلة ربط بين الألفاظ المتتالية ويبقى نغمته الخاصة مسيطرة على امتداد البيت الشعري وربما فسّر لنا هذا ظهور النسق عند شاعر آخر اشتهر بيته:

---

(1) سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائيّة، دار الفكر العربي: القاهرة، ط2، 1984، ص23.

(2) رنيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ط3، 1985، ص165.

(3) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص45-46.

(4) المرجع نفسه، ص74.

مِكَــرٍّ مِفَــرٍّ مُقْبِــلٍ مُــدْبِرٍ مَعَــاً   كَجَلمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ[1]

وفي هذا البيت يتكرّر حرف الميم سبع مرات، يأتي في الشطر الأول في بداية الألفاظ كلها، وميّزة أخرى لحرف الميم أنّه أحد الحروف المجهــورة، والتــي تقابــل المهموسة التي يرى إبراهيم أنيس أنها تحتاج إلى قدرٍ أكبر من هواء الرئتين، وهــذا يعني أنّها أكثر صعوبة في النطق من المجهورة[2].

وبالإضافة لحرف الميم نجد حرفاً آخر تكرّر في كلا البيتين وفي كــل منهمــا أربع مرّات، ونجد البيت الأخير قد استرعى الانتباه عند عــددٍ مــن النقّــاد وتنــالوه بالدراسة وأشاروا للتكرار فيه، من ذلك قول موسى الربابعة: ((في هذا البيت يتكــرّر كل من حرف الميم والراء بشكل لافت للنظر، حتّى أنّ المرء ليحسّ أنّ الشاعر ليفتعل مثل هذا التكرار من أجل أن يبرز مقدرته. في الحقيقة هذا هو التفسير البسيط الــذي يهدي المرء إلى برّ الأمان، لكن في مثل هذه الحالات ينبغي على المرء أن ينظر إلى هذه الظاهرة في سياقها التي وردت فيها، فتكرار حرف الميم وحرف الراء يثير نغمة قوية، وهذه النغمة القوية أو الجرس الموسيقي القوي يتناســب مــع قــوة الحــصان وسرعته الهائلة التي يمتدحها امرؤ القيس في هذا البيت))[3].

ويتوقّف عبد الملك مرتاض عند هذا البيت، ولكن ليس حول تكرار الحــرف، وإنّما حول بناء الوحدة الشعرية فيه، يقول: ((والحقّ أنّ الإيقاع الــداخلي قــديم فــي الشعر العربي، ومن أوائل ما نعرف من شأنه قول امرئ القيس:

مِكَرْ مِفَرٍ، مُقِبل مُدبِرْ: معاً

فالشاعر العربي هنا يُسَخِّر تشابه العناصر الألسنية، وتجانسها المورفولــوجي، في بناء الوحدة الشعرية، فإذاً هناك أربعة عناصر ألسنية موزّعة على بنيتين اثنتــين

---

(1) امرؤ القيس بن حجر بن الحارث: الديوان، شرحه وضبط نصوصه د. عمــر الطبــاع، دار الأرقم للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ص111.

(2) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1965، ص32.

(3) د. موسى الربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مؤتمر النقد الثاني، جامعــة اليرموك، 1988، ص7-8.

فقط: فئة مكر، مفر، وفئة مقبل، مدبر))[1]. وقد لا يكون تكرار حرف الميم وحده السبب لهذا الانتباه من النقاد والاهتمام من الباحث، إذ ثمّة حرف آخر أشار إليه الباحث وهو حرف الراء، وذكر أنّه تكرّر أربع مرّات في كلا البيتين، وكما اعتقدت بأنّ امتياز حرف الميم في مجموعة من الصفات جعلت الشعراء يكثرون منه في بداية الألفاظ فإنّ ما امتاز به حرف الراء جعله يختم تلك الألفاظ التي ابتدأت بالميم، وهذا التعالق بين بداية اللفظ وآخره رغم المفارقة في الصفات بين الحرفين، بل ربّما عدّت هذه المفارقة هي سبب هذا الإيقاع الخاص الذي نحسّه في هذين البيتين، فالميم التي تفيد الانطلاق والامتداد في الصوت حتّى حافّة الشفتين وذلق اللسان وهو صدره وطرفه جعلها تناسب البداية التي تشكّل المداخل لكل لفظ بعكس الخاتمة اللفظيّة التي تحتاج الوقفة والتكرير ليتضح المعنى وينبئ بالانتقال فيمتاز الراء عن حروف العربية بأنّه مكرّر، وسمّي بذلك ((لأنّها تتكرّر عند النطق بها، كأنّ طرف اللسان يرتعد بها، فكأنّك نطقت بأكثر من حرف واحد))[2].

ووصفه أحمد مختار بأنّه صوت جانبيٌ، حيث ((يتم إنتاجه عن طريق عائق من نوع الغلق التام في وسط تجويف الفم، ويوجد مجرى جانبي لتيار الهواء حول أحد جانبي العائق أو حول جانبيه))[3].

وممّا يلفت الانتباه في هذا البيت أنّ الراء ذات صفة التكرار تأتي أيضاً مشدّدة، وهذا يجعلنا نعتقد بتعريف نازك الملائكة للتكرار بأنّه ((إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها))[4]. فالشاعر يحاول استثمار السمات الصوتية في حرف الراء في وصفه لسرعة حصانه وشدّة جريانه، وهذا ما استنتجه موسى الربابعة، بل إنّ الباحث ليعتقد أنَّ هذا ما هو إلاّ صوت وقع سنابك الخيل في مخيلة الشاعر، ينتجها جرس هذين الحرفين المؤطرين لألفاظ البيت، فيتشكّل الإيقاع

---

(1) د. عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ص206–207.

(2) السيوطي، جلال الدين: همع الهوامع، تصحيح أحمد بدر الدين، دار العرفة، بيروت – لبنان، ج2، ص203.

(3) د. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1976، ص100.

(4) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص276.

والموسيقى الداخلية التي هي أول ما يستقبله المتلقّي ويحدث انصهاراً لصورة المسموع مع تلك التي تشكلت مسبقاً في داخله، فتحدث له التوقّع الصائب والذي يدفع به للسير قُدماً في قراءة القصيدة، بل وإعادة القراءة والتنغم ومحاولة محاكاة الأصل الذي أنشأ له عالماً متخيّلاً يراود فيه الشاعر عن نفسه ليحلّ مكانه، ولعلَّ هذه غاية الشاعر في النجاح ((فالشاعر بشر يتحدَّث إلى بشر ويعمل جاهداً ليعثر على أجود الألفاظ في أجود نسق لكي يجعل تجربته تعيش مرة أخرى لدى الآخرين))[1]. فعند حركة التلقّي باتجاه النص ومحاولة الالتباس في الشاعر المتخيّل والإلقاء بثوبه، ندرك أنّ هذه سيمياء نجاح القصيدة ونجاح الإيقاع الذي غالباً ما يكون أداة الجذب الأولى، وندرك أيضاً أنّ الشاعر نجح في جعل القارئ يعيش لحظة التوقّع حتى آخر مقطع إيقاعي، وقد تتغيّر الدلالة في حرف الميم في موقع آخر من قصيدة أخرى؛ لأنّ تعالق الحروف ينتج إيقاعاً مغايراً في كل مرّة، كما أنّه يقدّم معنىً جديداً ونأخذ مثلاً يوضح ذلك في حرف الميم قول كعب بن زهير[2]:

مَالِيَ مِنْهَا إِذَا مَا أَزْمَةٌ أَزَمَتْ   وَمِنْ أُوَيْسٍ إذا مَا أَنْفُهُ رَذَمَا

وممّا يتكرّر فيه حرف الشين قول الأعشى[3]:

وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الحَانُوتِ يَتْبَعُنِي   شَاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ[4]

تكرّر حرف الشين في هذا البيت، وعلى وجه الخصوص في الشطر الثاني منه ست مرّات، مع أنّ عدد الألفاظ خمسة، ومن أهمّ صفات صوت الشين أنّه متفش،

---

(1) اليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ترجمة د. محمد الشوش، مكتبة ميمنة، بيروت، 1961، ص29.

(2) كعب بن زهير: الديوان، صنعة الإمام أبي سعيد حسن السكري، قدّم له د. حنا الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994، ص165.

(3) الأعشى الكبير، ميمون بن قيس: شرح الديوان، قدّم له ووضّح هوامشه د. حنا الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1999، ص284.

(4) شاوي: الذي يشوي اللحم، المشل: سائق الإبل، الشلول: السريع الخفيف، الشلشل: دائم الحركة، الشولِ: الذي يحمل الأشياء.

والتفشّي هو: ((انتشار خروج الريح وانبساطه، حتّى يتخيّل أنّ الشين انفرشــت))[1]، والتفشّي صفة خاصة بصوت الشين[2].

وهذا التفشّي في حرف الشين، ((وبما فيه من خشخشة واحتكاك))[3] يــشعرنا بالجلبة والحركة، كما أنّ انتقال صوت الشين من كلمة إلى أخرى بالتوالي في البيــت حتّى أنّه تكرّر مرتين في الكلمة الأخيرة (شلشلٌ) يجعلنا ننتقل معه في الإيقاع الــذي يوازي الصورة المرسومة في أذهاننا لنقل الخطى، ولا ننسى أنّ دلالة أغلــب هــذه الألفاظ مرتبطة بالحركة، من حركة في عملية الشوي بين تحريك للحم، وشبّ للنــار، وسياقة الإبل والسرعة ودوام الحركة والحمل للأشياء يتبعها نقل لها وحركة، إنّ هذه الصورة الفعلية أو المأمولة قد ارتسمت في ذهن الشاعر قبل النطق بالألفاظ، وكانــت الخيارات أمامه متاحة للانتقاء من الألفاظ الدالة ممكناً، بل وربّما أنقذ نفسه من نقد ابن قتيبة له حين أشار لهذا البيت بقوله: ((ويعاب على الأعشى قوله ... وهــذه الألفــاظ الأربعة في معنى واحد))[4]، فلا بدّ أنَّ الشاعر قد قصد هذا التكرار لحــرف الــشين، ولم يأتِ محض مصادفة، وقد عرف الأعشى بأنّه مغرم بالغناء واللّحــن والموســيقى ((ولأمر ما سمّي الأعشى بصناجة العرب، فهو مع اشتراكه في الأمّيّة كجمهور الناس في بيئته قد عوّض عن فقد البصر بسمع مرهف وأُذن أكثر حساسيّة، جعلته يتجه بكل قلبه ونفسه نحو هذه الموسيقية اللفظيّة، ويوغل فيها حتّى تميّز شعره بصلاحيّته للغناء أكثر من غيره))[5]. فهذه الحركة الواعية في التنقّل الإيقاعي هي التي تمــنح شــعره صلاحيّة الغناء، وتجعله يمتاز عن غيره من الشعراء لحسن اختيار الحروف المكوّنــة

---

(1) ابن الطحان: مخارج الحروف وصفاتها، تحقيق د. محمد يعقوب التركــستاني، ط1، 1984، ص94.

(2) د. خليل إبراهيم عطية: في البحث الصوتي عند العرب، منــشورات دار الجــاحظ، بغــداد، 1983، ص56.

(3) د. سامح الرواشدة: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثر الإيقاع والدلالة، ص14. .

(4) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت276هــ): الشعر والشعراء، حقّقه وضبطه مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط2، 1985، ص158.

(5) د. إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، ص198–199.

للألفاظ، ولا شكّ أنّ الحروف الأخرى في البيت، قد شاركت حرف الشين في تشكيل هذه الموسيقى الداخلية، وبالأحرى فإنّ تكرار حرف اللام قد زاد على تكرار الشين، إذ بلغ ثمانية تكرارات؛ جاء تكرار منها في الشطر الأول وسبعة في الشطر الثاني، اثنان في كلمة واحدة، وكلمة أخرى جاء فيها الحرف مشدّد، ((واللام من حروف الذلاقة؛ أي يعتمد عليها بذلق اللسان))[1]. كما أنّها تأتي مرقّقة إلاّ في بعض الألفاظ، وهذا أدعى لسهولة النطق بها، إذ إنّها خرجت من دائرة حروف الإطباق، التي يرى إبراهيم أنيس أنّ النطق بها يتطلّب وضعاً خاصاً للسان يُحَمِّل المتكلّم بعض المشقّة، حتّى لوحظ محاولة التخلّص منها في اللهجات الحديثة[2]، ولا أعتقد أنّ ابن قتيبة قد أصاب حين عاب على الأعشى استخدام هذه الألفاظ قائلاً: إنّها ترد في معنى واحد؛ إذ هي في حقيقة الأمر معانٍ مختلفة أراد أن يجمعها الشاعر في شخصٍ واحد، أضف إلى ذلك ما ذكرناه سابقاً، إننّا لا نحاكم الشاعر على معنى في بيت فهو يواجه همّاً آخر قد يفوق المعنى أهميّة؛ ذلك الهمّ الإيقاعي الموسيقي في أبيات القصيدة، وتزويدها بشحنات عالية التنغيم، تجذب المتلقِّي للسير في هذه القصائد الطوال دون أن يسري الملل والفتور إلى نفسه، ((فإنّ لتكرار الحروف أثر واضح وبيِّن في ذهن المتلقِّي يجعله متهيئاً للدخول إلى عمق النص الشعري))[3]، وهنالك مثال يتكرّر فيه حرف (اللام) وبشكل أكثر وضوحاً من السابق، وذلك في قول كعب بن زهير:

وَلَيْسَ خَلِيلِي بِالمَلُولِ وَلاَ الَّذِي   يَلُومُ عَلَى البُخْلِ البَخِيلَ وَيَبْخَلُ[4]

في هذا البيت لا يتوقّف التكرار على حرفٍ واحدٍ أو حرفين، وإنّما يرد التكرار في أغلب الحروف المكوّنة لألفاظ البيت، ونبدأ باللام؛ وهو أكثر الحروف وروداً في البيت؛ فبلغ تكراره خمس عشرة مرّة، والياء ست مرات، والخاء أربع مرّات، والواو خمس مرّات، والميم مرتان، هذا التفاوت بين تكرار الحروف، يحمل

(1) عبد المعطي نمر: الأصوات العربية المتحوّلة وعلاقتها بالمعنى، ص60.
(2) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص29.
(3) د. زهير المنصور: ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية، ص11.
(4) كعب بن زهير: الديوان، ص54.

على عاتقه تشكيل بنية البيت وإحداث التناسب بين صعوبة النطق في بعض الحروف مع أهمية وجودها، وبين انسيابية وسهولة حروف أخرى ليتولّد من هذا التشكيل إيقاع يرفع من موسيقية البيت، ويخرجه في الوقت نفسه من الرتابة، التي قد تتولّد من كثرة التكرار، فبعد مخارج الحروف والتنوع في صفاتها، يصبّ في خدمة الهدف الإيقاعي وإحداث إمكانيّة نقل المتلقِّي إلى ذلك الجوّ الذي عاشه الشاعر عند ولادة القصيدة، أو الجو الذي كان في مخيلته ساعة إلقائها، إذ إنّنا نشتمّ رائحة الضديّة في البيت، ونلحظ التوجّه للآخر في الخطاب، منذ بداية البيت – بليس – وسبقها حرف العطــف الــواو الدال على حديث سابق، أو حوارية مع الآخر، يقول فيها دون الإعلان بــأنّ المقابــل يحمل عكس هذه الصفات التي تتوافر في خليله.

في سبيل ذلك وظَّف الشاعر الحروف السابقة؛ ونحاول تقديم تعليل لاســتخدام هذه الحروف، فاللام التي تشكّل أعلى عدد تكراري في البيت الشعري، تحيط به عدّة عوامل تساعد على تفسير هذا التكرار؛ فهو يأتي أربع مرّات، لام تعريف ولــم يكــن مجيئه عبثاً، فالتعريف يفيد اللفظ حضوراً أكبر في فاعليّة التشكيل، ويضمن تركيــزاً لصورة المعنى المقصود، ومن جهة أخرى؛ إنّه من الأصوات السهلة النطــق والتــي يميل الإنسان لكثرة استخدامها.

ويأتي في الترتيب الثاني حرف الياء، ويرد ست مرات، وإلى جانبها الــواو، ويبلغ تكراره خمس مرات؛ وهما من حروف العلة، وأهم ما يميّز هذه الحروف صفتا المدّ واللين، فقد سميت بحروف المدّ؛ لأنّ مدّ الصوت لا يكون في شيء من الكلام إلاّ فيهنّ، وإنّما سميت بحروف اللين لأنهنّ يخرجن من اللفظ في لين من غير كلفة علــى اللسان واللهوات(1).

كما أنّ وظيفتها الربط بين الحروف والألفــاظ، يقــول الأســترباذي: ((هــذه الحروف الروابط بين حروف الكلمة بعضها ببعض، وذلك أنّك تأخذ أبعاضها أعنــي

(1) مكي بن أبي طالب: الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، ص125-126.

الحركات فتنظّم بها بين الحروف ولولاها لم تتسق))[1]، إضافة لوظيفة الـــربط التـــي تقوم بها حروف المدّ، فإنّها تأخذ على عاتقها التواصل والإيصال ودرجة معينة مـــن السلاسة في الحركة خلال الألفاظ، وكذلك من لفظ لآخر خلال البيت ومن بيت لآخـــر –كحرف الواو العاطفة– كما تحاول مع الحروف الأخرى متعاضدة لإحداث موازنـــة مع حرف آخر برز تكراره في البيت، وهو من حروف الحلق وأقصد –الخاء– وهـــو صوت رخو مهموس، ويُعدّ حرف الخاء مع الحروف الحلقيّة الأخرى من الأصـــوات التي تحتاج لجهدٍ أكبر في عملية النطق؛ ذلك للبعد المكاني للنطق بها وهـــذا لا يمنـــع من استثمار صفاتها الأخرى في سبيل إنتاج الإيقاع المتشاكل ((فاللغة الشعرية علـــى المستوى الصوتي تتجاوز طابعها الاعتباطي في العلاقة بين الصوت والمعنى أو الدال والمدلول))[2]، وصوت الخاء كغيره من الأصوات الرخوة ((يسمع لهـــا نـــوع مـــن الحفيف عند النطق بها))[3]، وهذا ما يدعم دورها في تشكيل ألفاظ بيـــت كعـــب بـــن زهير، إذ يرى إبراهيم أنيس أنّ ثمّة ((دلالة صوتيّة مـــستمدّة مـــن طبيعـــة بعـــض الأصوات، فكلمة – تنضخ – كما يحدّثنا كثير من اللغويين القدماء تعبّر عـــن فـــوران السائل في قوة وعنف، وهي إذا قورنت بنظيرتها – تنضح– التي تدلّ علـــى تـــسرّب السائل في تؤدة وبطء، يتبيّن لنا صوت الخاء في الأول له دخل فـــي دلالتهـــا، فقـــد أكسبها في رأي أولئك اللغويين تلك القوة وذلك العنف، وعلى هذا فالسامع يتصوّر بعد سماعه كلمة – تنضخ – عينا يفور منها النفط فوراناً قوياً عنيفاً))[4]، وفي البيت قيـــد الدرس نجد تعالق الخاء مع الحروف الأخرى اللام والياء والواو لإنتاج الإيقاع. فـــإذا كانت تلك الحروف تعطي السلاسة لحركة البيت الموسيقي فيه فإنّ الخاء تعطي قـــوة

---

(1) رضي الدين الأستراباذي، محمد بن الحسن: شرح شافية ابن الحاجـــب للعـــالم عبـــد القـــادر البغدادي، حققها وضبط غريبها محمد نور الحسن، محمد الزفزاف، محمد محيي الـــدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1975، م2، ص211.

(2) د. سامح الرواشدة: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، ص15.

(3) د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص88.

(4) عبد المعطي موسى: الأصوات العربية المتحوّلة وعلاقتها بالمعنى، ص77، إبراهيم أنـــيس: دلالة الألفاظ، ص46.

الجرس يعينها في ذلك حرف آخر تكرّر أربع مرّات هو حرف – الباء – الذي يمتاز بسهولة النطق بالنسبة لقرب مخرجه من الفم؛ إذ هو حرف شفوي، وأيضاً يعطي قوة الجرس من خلال صفته الانفجارية ((التي تمنع الصوت أن يجري فيهـــا))[1]، حيـــث يتطلّب النطق بها إطباق أعضاء النطق قبل النطق بها وانفراجها لحظة النطـــق ممّـــا يولّد جرساً قوياً، وكذلك صفة أخرى للباء؛ فهي من حروف القلقلة، فسمّيت بذلك، لأنَّ النطق بها يتطلّب ضغط اللسان عند مخرجها وفي الوقف مع شدة الصوت، ولبيانها لا بُدّ من ((قلقلة اللسان وتحريكه عن موضعه حتّى يخرج صوتاً فيـــسمع))[2]، وهكـــذا يجمع البيت أصواتاً متنوعة المخرج مختلفة النغم من الخاء الحلقية، والباء الـــشفوية، والياء والواو اللذان لا تحديد لمخرجها، وفي بوتقة البيت تندمج مُعطيةً إيقاعاً خاصـــاً يرفع من سوية الموسيقى، ولعلَّ هذا ما قصده إبراهيم عبـــد الـــرحمن بقولـــه: ((... والثاني إبداعي يكشف فيه الشاعر عن قدراته الخاصة في إحـــداث أصـــوات بعينهـــا تتكرّر في كل بيت على حدّة، فتخلق في داخله تجانساً صوتيّاً))[3].

ونتناول مثالاً آخر على توازي الحروف الأفقي:

تَحِـــــنُّ حَنِينَـــــاً إِلَـــــى مَالِـــــكٍ   فَحِنِّـــي حَنِينَـــكِ إِنِّـــي مُعَـــالِيَ[4]

إنّ نقطة التبئير، والبنية الصغيرة، التي تنمو حولها بنيات البيت هـــي فكـــرة الحنينية، وإذا بحثنا عن مصدرها نجد – حنين – وفعلهـــا الماضـــي –حـــنّ– وعنـــد القيام بعملية إحصائيّة للحروف المشكّلة للبيت نجد أنّ النون تتكـــرّر عـــشر مـــرّات، والحاء تتكرّر أربع مرّات، في حين تتكرّر الياء خمس مرّات، يتّضح من ذلـــك، إنّـــه بالإمكان إنتاج كلمة – حنين – أربع مرّات؛ أي نصف عدد مفردات البيـــت البالغـــة ثماني مفردات، فعلى المستوى الصوتي يبدو التركيز الصوتي اللفظي يحوم في دائرة

---

(1) سيبويه: كتاب سيبويه، ج4، ص434.

(2) عبد المعطي نمر موسى: الأصوات العربية المتحوّلة وعلاقتها بالمعنى، ص62.

(3) د. إبراهيم عبد الرحمن محمد: قضايا الشعر في النقد العربي، دار العـــودة، بيـــروت، ط2، 1981، ص42–43.

(4) عمرو بن قميئة: الديوان، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه، حسن كامل الصرفي، مطابع دار الكتاب العربي، 1965، ص53.

البنية الأساسيّة – ح ن ن – وقد يتّضح التعالق بين المستوى اللفظي الصوتي وما ينتجه من إيقاع وتناغم من ناحية، والمعنى الدلالي من جهة ثانية؛ المثال الذي ضرب سابقاً حول – نضخ – و – نضح – وكان الفارق بين اللفظين حرف – الخاء – الذي يعبّر عن القوة والفوران، وحرف – الحاء – والذي يدلّ على تؤدة وبطء، وقد نلمس في صوته نغمة حنينية، والحرف الآخر النون الذي يمتاز مع الميم بمخرجه من الأنف وما يتبع ذلك من غنّة شكّلت نوعاً من التنغيم الموسقي، وما تمتاز به النون من حروف الحلق هو عدم تأثّرها بهذه الحروف لبعد المخرج، ولعلّ هذا يدعم تأثّرها بهذه الحروف لبُعد المخرج، فينطق بها خالصة من كل شائبة(1). ولعلّ هذا يدعم ما ذكرنا من موسيقية هذا البيت لاستقلال كل من الحاء والنون في نطقهما مع محافظة كل منهما على صفاته النطقيّة فظهرت النون بغنّتها ونغمتها الخاصة. ولعلّ هذا ما حقّق للبيت إيقاعاً خاصاً أفاد أيضاً من تكرار حرف المدّ واللين الياء؛ حيث تكرّرت خمس مرات مشكّلة بذلك أداة وصل وربط بين حروف الألفاظ.

وقد لاحظ القدماء ميزة بعض الألفاظ على غيرها مع اتحادها في المعنى، وهذا يدلّ على الأثر الصوتي ووقعها في أُذن السامع ((فلا خلاف إنّ لفظة المزنة والديمة حسنة يستلذّها السامع، وإنّ لفظة البعاق قبيحة يكرهها السمع، وهذه اللفظات الثلاث في صفة المطر تدلّ على معنى واحد))(2).

وننتقل لدراسة توازي الحروف الرأسي، حيث يمتدّ تكرار حرف معين أو عدّة حروف على امتداد القصيدة، أو بتتابع وروده في أبيات متتابعة في القصيدة، من ذلك قول بعضهم(3):

---

(1) د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص68–69.

(2) ابن الأثير: المثل السائر، ج1، ص114.

(3) عبيد بن الأبرص: الديوان، شرح أشرف أحمد عودة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994، ص60–61.

تَمَنَّى مُرَيْءُ القَيْسِ مَوْتِي وَإِنْ أَمُـتْ ... فَتِلْكَ سَـبِيلٌ لَـسْتُ فِيهَـا بِأَوْحَـدِ[1]
لَعَلَّ الَّـذِي يَرْجُـو رَدَايَ وَمِيتَتِـي ... سَفَاهاً وَجُبْنَاً أَنْ يَكُـونَ هُـوُ الـرَّدِي
فَمَا عَيْشُ مَنْ يَرجُو هَلاَكِي بِضَائِرِي ... وَلا مَوْتُ مَنْ قَدْ مَاتَ قَبْلِي بِمُخْلِدِي[2]
وَلِلْمَـرْءِ أَيَّـامٌ تُعَـدُّ وَقَـدْ رَعَـتْ ... حِبَالُ المَنَايَا لِلْفَتَـى كُـلَّ مَرْصَـدِ[3]
مَنِيَّتُـهُ تَجْـرِي لِوَقْـتٍ وَقَـصْرُهُ ... مُلاَقَاتُهَا يَوْمَـاً عَلَـى غَيْـرِ مَوْعِـدِ
فَقُلْ لِلَّذِي يَبْغِي خِلاَفَ الَّذِي مَـضَى: ... تَهَيَّـأْ لأُخْـرَى مِثْلِهَـا فَكَـأَنْ قَـدِ[4]

ومن قراءة سريعة لهذه المقطوعة يظهر أنّ الحديث يدور فيها حول المنيّة والموت، ولو حاولنا استقصاء حروف هاتين المفردتين لوجدنا أنّ حروفهما أكثر وروداً في النص، فالياء يأتي خمساً وعشرين مرّة، والميم ثلاثاً وعشرين مرّة، والتاء ثماني عشرة مرّة، والواو سبع عشرة مرّة، والنون ثلاث عشرة مرّة.

وهذا التكرار المرتفع لأصوات هاتين المفردتين؛ يمكِّنك من تشكيل مفردة (موت) سبع عشرة مرّة، ومفردة (منيّة) ثلاث عشرة مرّة، باعتبار أقل أصواتها وروداً، وهما الواو في الأولى، والنون في الثانية، ولو حاولت أن تضع عنواناً لهذه المقطوعة فإنّك لن تحيد عن إحداهما أو تدخل إحداهما فيه على أقل تقدير.

إنّ هذا الانتشار لأصوات معيّنة على مدى جسد المقطوعة، يدعونا للسؤال: حول مدى ارتباط هذا الانتشار بالإيقاع ومدى تأثُّر نوعيّة الإيقاع الداخلي، بين هادئ وصاخب، بذلك الامتداد لأصوات معيّنة أكثر من غيرها؟

ولهذا علينا أن ندرك بدايةً أنّ الإيقاع لا يتشكّل ولا ينمو إلاّ بالترديد والتكرار لبعض الأصوات، وإلاّ فإنَّ النصّ يبقى أصواتاً متناثرة لا ينظمّها عقد سوى تلك الموسيقى الخارجيّة وأعني الوزن العروضي؛ والذي هو في حقيقته نوع من الترديد

(1) مريء: هو امرؤ القيس الشاعر، صغّره تحقيراً له، سبيل: طريق.

(2) ضائري: أي يلحق بي الضرر والأذى.

(3) رعت: راقبت ورصدت.

(4) يبغي: يطلب، مضى: أي مضى من عمره، تهيأ لأخرى: كناية عن الموت، فكأن قد: أي أوشك وقوع الموت.

والتكرار لتفعيلات معيّنة، فإن خلا النص من هذا وذاك فإنّه يخرج عن دائرة الشعريّة، وقد يخرج من دائرة النصّ الأدبي ككل، فالتكرار يخلق نوعاً من الروابط بين الألفاظ، يتشكّل خلال ترديد البُنى الصغيرة؛ وهي الحروف أو الأصوات التي تردّد وتنتقل بين هذه الألفاظ؛ ممّا يساعد على إنتاج جرس لفظي يوفّر ولو بصورة ما نوعاً من المفارقة للشعر عن النثر، فإذا كان لكثرة التكرار والترادف والسجع تأثير سلبي في بعض الكتابات النثرية، فـ ((الأمر في الشعر بالعكس؛ فإنّ التماثل الصوتي هو القاعدة فيه، إنّه الظاهرة الوحيدة التي تجعل لعملية النظم معنى))[1]، وكوهين الذي يرى ((أنّ مثل هذه الأساليب محظورة في النثر؛ لأنّها مجرّدة من كل طاقة إخباريّة، وأنّها في الشعر بالعكس. وعلى هذا الأساس يتحدّد الشعر – في رأيه – بكونه كلاماً قوامه الترديد المجرّد))[2]. وإذا كنّا نخالف كوهين في مقولته (الترديد المجرّد)، فإنّنا لا شكّ نعاضده في أهميّة هذا الترديد والتكرار الذي لا بُدَّ وأن يكون له معنى وضرورة من الصور فـ ((نحن لا ننعم بلذة الإيقاع في السمع والفهم، إنّما ننعم به كما لو حقّقنا نجاحاً باهراً: تطابقاً وتلاؤماً سارين ما بين الأنغام والمعنى، إنّ الإيقاع لا ينحصر في الكلام؛ إنّه يلائم بين الكلمة والمعنى، لذا تكون بعض الأنغام المقطوعة أو القياسيّة أو المتفجّرة نشازاً هنا وفيقة هناك، حيث يغتنمها المعنى للتعبير عن الاضطراب والعنف أو الرعب، وتنعكس اللّطافة تفاهة وتصبح العذوبة لا تطاق أحياناً، وفي إطار آخر تكون العذوبة نفسها عظيمة الجلال))[3]. ولا يعتقد الباحث، أنّ ثمة قصيدة تخلو من هدف أو غاية، وفي طيّات هذه الغاية، أو دهاليز ذلك الهدف يكمن المعنى أو المضمون؛ لأنَّ ((ما يسمى (الموضوع) أو المضمون إنما توجده القصيدة بحيث يصبح معياراً يحتكم إليه، فليس القصيدة التي تتناول قضية كبرى من

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي: النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتار من خلال كتابه صناعة النص، وجون كوهن من خلال كتابه الكلام السامي، مجلة فصول، م5، ع1، 1984، ص126.

(2) المرجع نفسه، ص127.

(3) ميكل دوفرين: الشعري، إعداد نعيم علوية، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع3، 1981، ص47.

قضايا الكون والحياة بأفضل من قصيدة تتناول جناح فراشة ملوّنه؛ لأنّ الشعر لا يُبنى بالأفكار بل يُبنى بالكلمات، والشاعر يقدّم لنا طريقة في التناول ولا يقدّم أفكاراً، ونحن نعجب بصياغة الكلمة لا بأي شيء آخر، والمهم هو وسيلة التعبير لا ما يعبّر عنه؛ لأنَّ غير الشعراء من المثقفين يعرفون هذه المضامين، ولكن الشاعر هو من يدهشنا – على حدِّ تعبير الشاعرة إملي ديكنسون في مطلع إحدى قصائدها –(((كان هذا شاعراً، إنّه من يستخلص معنى مدهشاً من المعاني العادية، وعطراً عظيماً من الأشياء المألوفة التي تلاشت عند العتبة، وندهش إذ لم نكن نحن الذين أسرناها من قبل)، ولا يكون المعنى المدهش المستخلص من معانٍ مألوفة، إلاّ من خلال تراكيب شعرية تأخذ من مادة اللغة كينونتها))[1].

ولعلّ التوجه إلى النص – وهو كائن لغوي قبل أي كيان آخر – هو الطريق الأسلم لفهمه، فالنص يقوم على اختيار واعٍ أو غير واعٍ من اللغة التي تمتلك الأصوات ذات المفارقات المتنوعة في مستواها الصوتي، ولعلَّ هذا ما دفع سوسير للنَّظر إلى اللغة على أنّها (نظام من الاختلافات)، ومن هذا التصوّر النظري انطلقت البنيوية[2]، ودور الشاعر هو خلق نوع من المقاربة بين هذه الأصوات المتباينة. ولمّا كان دور الشاعر هو نظم المتباين والمتقارب في نسيج يمتلك قوة المفارقة عن النثري، فإنّه يعمد إلى نوع من الترديد والتكرار في اختياره؛ ليقدّم غير العادي والمألوف لا في المعنى فقط، بل على المستوى التركيبي أيضاً؛ بل إنّ كيفيّة التركيب وإنتاج البنية هو ما يجعلنا نظهر إعجاباً في المعنى المنتج. وإلاّ فإنّ المعاني مطروحة على قارعة الطريق ولا تخفى على أحد، وهذه البنية لا بُدَّ وأن تقدِّم للدارس المفتاح، أو بصورة أدقّ؛ على الدارس أن يكتشف هذا المفتاح أو المدخل الذي يمكِّنه من الدخول والفهم الصائب، ويبقى الفهم متغيّراً ونسبياً من متلقٍ لآخر، وعند تحليل ((القصيدة وحدها يمكن في هذه الحالة العثور على ما يمكن أن يسمّى (المرتكز الضوئي) وهو يكشف العلاقات ويوجهها في القصيدة، وهذا المرتكز الضوئي ليس

---

(1) محمد حماسة: منهج في التحليل النصي، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد 15، 24، 1996، ص119.

(2) د. عبدالله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص30.

شيئاً غيبيّاً، أو فكرة مفروضة على القصيدة من خارجها، ولكنّه تركيب لغـوي وارد في القصيدة تتمحور فيه ذروة القصيدة التي يكون ما قبلها مفضياً إليها، ومـا بعـدها ناتجاً عنها أو تفريعاً عليها))[1].

وفي مقطوعة عبيد بن الأبرص التي أخضعت للدراسة يظهر المرتكز الضوئي والذي أشرنا إليه سابقاً إنّها فكرة المنية أو دائرة الموت، التي سيطرت علـى العقـل الباطني للشاعر، وصبغت قوة الاختيار والانتقاء لديه فتكرّرت على شكل ألفاظ كاملة (موتي، أموت، رداي، ميتتي، الردى، هلاكي، موت، مات، حبال المنايا، منيتـه...) تكرّرت هذه الألفاظ عشر مرّات في ستة أبيات، ويوجد كذلك ما يوحي بها، إضـافة للانتشار الواسع للأصوات التي أحصيت سابقاً، ولعلّ هذا التكرار هو نفسه الذي أطلق عليه عمران الكبيسي اسم ((تكرار لا شعوري))[2]، فالضغط النفسي الذي يتولّد لـدى الشاعر ويحاول إخفاءه يتزايد بسبب هذه المحاولة، ويجعل الأفكـار تعبـر الـشعور لمنطقة داخليّة في اللاشعور أو اللاوعي، ويبدأ يعتلج فيها؛ فيظهر لحظـة الـولادة أو التنوير الشعري، هذه اللحظة التي قد لا يملك السيطرة عليها، فيشكّل القصيدة أو جزءاً منها، بل وتسيطر على بنيتها مبتدئة من الحرف كنواة بنية ثم الكلمة فالتركيب وتمتـدّ بشكلٍ أفقي في البيت، وتَعْبر ذلك لاختراق القصيدة أو المقطوعة رأسيّاً، وهنا تلعـب الحروف دورها في ربط هذه الأبيات. من خلال ترديد الأنغام الناتجـة عـن تكـرار الحروف نفسها، والتي تمتلك القوة المعبّرة في ذاتها والقادرة على الإيحاء والمحاكـاة للحالة النفسية التي عاشها الشاعر، بل إنّ هذه الأصوات المختزلة في أعماق الـذاكرة تصبح قوة تجسّد الصورة الذهنية وتضعها أمامك كصورة حسيّة حقيقيّة، وقد تـصبح هذه الحروف أو الأصوات أسيرة هذه الصور، وتدور في فلكها؛ فحقيقة الموت والمنيّة والهلاك والردى غير ملموس وما نراه هو آثار هذه المسميات، آثار مرسومة علـى الضحية، في حين يبقى كنه الحقيقة وكينونة الموت شيء يؤمن الإنسان به دون إدراك حسّي لسرّه، ولكن الأصوات بتشكيلها للمفردات والتراكيب وانفرادها أحيانـاً تـدخلك

(1) محمد حماسة: منهج في التحليل النصي، ص119.

(2) عمران الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، ص144.

دائرة التخيّل وتوصل بطريقة ما لصورة حسيّة للموت، ومن خلال التدريج غير المنتظم والسير غير المستقيم ذهاباً وإياباً ندرك أنّ الشاعر أصبح أسير الفكرة، في البيت الأول يقدّم لنا أمنية الآخر امرئ القيس ويبدأها بفعل ماضٍ يفيد الرغبة والتمنّي – تمنى – والفعل يحتوي حرفين من حروف الموت – التاء والميم – ولكن سرعان ما ينتقل التمنّي إلى رضوخ وإقرار وشبه استسلام – وإن أمت فتلك سبيل لست فيها بأوحدِ – والبيت يحتوي تسعة عشر حرفاً من حروف مفردتي الموت والمنية، ولكن هذا الاستسلام لا يطول، بل تدفعه الرغبة الداخلية في الحياة، فيفزع من المصير؛ وإن كان درباً مطروقاً قبله؛ ليتوجّه في البيت الثاني بالدعاء وتمنّي الموت لعدوّه ويصفه بالسفه والجبن، ويحاول استعادة التوازن في بقية الأبيات يطلق عدداً من الحكم فلا موت عدوه بمؤذية ومضرة ولا موت السابقين بجالب له الخلود، من ثمّ يأتي وصف أيام العمر المعدودة المحسوبة وحبال المنايا تترصّده، والمنية ليست بغافلة وإنما حيّة في حركة دائبة من لم يأتها تأته دون سابق إنذار أو موعد، ويكون البيت الأخير تكراراً للبيت الذي يسبقه في المعنى كما هو تكرار في تقارب الألفاظ وتكرار للأصوات.

وهذا التكرار، والدوران في دائرة أصوات مغلقة، تعجّ برائحة الموت، ونكهة الهلاك، وأنين المنية لتنبئ عن عدم استقرار في نفسية الشاعر، بل الاستقرار الوحيد هو معالجة فكرة الموت المسيطر عليه.

ويبرز دور التكرار بصورة جليّة في هذه المقطوعة وعلى المستويين، المستوى المضموني المتلبس في ألفاظها، والمستوى الآخر الصوتي الإيقاعي؛ حيث الترديد لحروف معيّنة ينشئ الإيقاع، ومن خلال تكرار الأَصوات الدالة على المعنى يولد التلاحم بين المبنى والمعنى، وبين الإيقاع الموحي والجو النفسي العام للمقطوعة، ويتّضح ذلك من خلال صوت الواو الذي يوظّف في العويل والنواح والندبة والاستغاثة.

ومثال آخر، نتناول فيه التكرار الرأسي في قصيدة كاملة قالها: أبو زبيد الطائي في مدح علي بن أبي طالب كرم الله وجهه[1]:

1-	إنّ عليّاً سادَ بالتكرُّمِ	والحِلْمِ عِنْدَ غايَةِ التَحلُّمِ
2-	هَدَاهُ ربِّي للصِّرَاطِ الأَقْوَمِ	بأَخْذِهِ الحِلَّ وتَرْكِ المَحْرَمِ
3-	كاللَّيْثِ عِنْدَ اللَّبُواتِ الضَّيْغَمِ	يُرْضِعْنَ أَشْبَالاً ولَمَّا تُفْطَمِ
4-	فَهْوَ يُحَامِي غيرةً ويَحْتَمِي	عَبْلُ الذِّراعَيْنِ كَرِيهُ شَدْقَمِ[2]
5-	مُجَوَّفُ الجَوْفِ نَبِيلُ المَحْزَمِ	نَهْد كعَادِيِّ البِنَاءِ المُبْهَمِ
6-	يَزْدَجِرُ الوَحْيَ بصَوْتٍ أَعْجَمِ	تَسْمَعُ بَعْدَ الزَّبْرِ والتَّقَحُّمِ[3]
7-	مِنْهُ إذَا حَشَّ لَهُ تَرَمْرُمِ	مُنْدَلَقُ الوَقْعِ جَرِيٍّ المُقْدَمِ[4]
8-	لَيْثُ اللُّيُوثِ فِي الصِّدَامِ مِصْدَمِ	وكَهَمْسِ اللَّيْلِ مِصَكَ مِلْدَمِ[5]
9-	عُفْرُوسِ آجَامٍ عُقَارِ الأَقْدَمِ	كَرُوُّس الذفرَى أغَمَّ مُكْدَمِ
10-	ذُو جَبْهَةٍ غَرًّا وأَنْفٍ أَخْتَمِ	يُكْنَى مِنَ البَأْسِ أَبَا مُحَطِّمِ
11-	قَسْوَرَةُ عَبْسٍ صَفِيّ شَجْعَمِ	صِمٍّ صِمَاتٍ مُصْلَخِدٍّ صِلْدَمِ[6]
12-	مُصَمَّتِ الصُمِّ صَمُوتٍ سِرْطِمِ	إذَا رَأَتْهُ الأُسْدُ لَمْ تَرَمْرِمِ
13-	مِنْ هَيْبَةِ المَوْتِ ولَم تُجَمْجِمِ	رَهْبَةَ مَرْهُوبِ اللِّقَاءِ ضَيْغَمِ[7]
14-	مِجَرْمِزٍ شَانٍ ضِرَارِ شَيْظَمِ	عِنْدَ العِرَاكِ كالفَنِيقِ الأَعْلَمِ[8]

(1) أبو زبيد الطائي: الديوان، جمعه وحققه د. نوري القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، 1967، ص133-137.

(2) العبل: الضخم، وشدقم: واسع الشدق، وهو من الحروف التي زادت العرب فيها الميم.

(3) الزبر: الكتاب.

(4) الأندلاق: الهجوم والتقدّم، الوقع: القرع.

(5) الملدم: الضخم.

(6) المصلخد: المنتصب قائماً.

(7) الضيغم: الشديد.

(8) الفنيق: الفحل من الإبل، والأعلم: المشقوق الشفة العليا.

15- يَفْرِي الكميَّ بِالسِّلاَحِ المُعْلَمِ مِنْهُ بِأَنْيَابٍ ولَمَّا تُقْضَمِ
16- رُكْنِ مماضِيغٍ بِلَحْيٍ سَلْجَمِ حَامِي الذِّمَارِ وَهْوَ لَمَّا يُكْدَمِ [1]
17- تَرَى مِنَ الفَرْسِ نَضْحَ الدَّمِ بِالنَّحْرِ والشِّدْقَيْنِ لَوْنَ العَنْدَمِ [2]
18- أَغْلَب كَمْ رَضَّ أُنُوفَ الرُّغَّمِ إِذَا الأُسُودُ أَحْجَمَتْ لَمْ يُحْجِمِ
19- خُبَعْثَنٌ أَشْوَسُ ذُو تَهَكُّمِ مُشْتَبِكُ الأَنْيَابِ ذُو تَبَرْطُمِ [3]
20- وَذُو أَهَاوِيلَ وَذُو تَجَهُّمِ سَاطٍ عَلَى اللَّيْثِ الهِزَبْرِ الضَّيْغَمِ
21- وَعَيْنُهُ مِثْلَ الشِّهَابِ المُضْرَمِ وَهَامُهُ كَالحَجَرِ المُلَمْلَمِ
22- إِذَا تُنَاجِي النَّفْسُ قَالَتْ صَمِّمِ غَمْغَمَةً فِي جَوفِهَا المُغَمْغِمِ
23- أَغْضَفَ رِئْبَالٍ خِدَبٌّ فَدْغَمِ مُنْتَشِرُ العُرْفِ هَضِيمٌ هَيْصَمِ

تتكوَّن القصيدة من ثلاثة وعشرين بيتاً، وأكثر الحروف انتشاراً بها هو حرف الميم والذي يصل عدد تكراره إلى مائة وستة عشر تكراراً، بمعدل خمس مرّات لكل بيت، فيتمظهر كبنية أولى للتشكيل الصوتي في القصيدة، ويتعالق مع أصوات أخرى كحروف المدّ واللين التي بلغ تكرارها مائة وخمس وعشرون مرّة وقد استثنينا الهمزة[4]، ومع حروف الصفير التي بلغ تكرارها سبع وثلاثون مرّة مع حروف أخرى تفاوت ورودها في النص؛ فالعين جاءت تسع عشرة مرّة، والغين ست عشرة مرّة، والنون مع صوت التنوين ثلاث وخمسين مرّة، وهذا لا يعني أنّ الباحث يضع تشكيل الإيقاع الداخلي على عاتق هذه الأصوات، وإنما هي خيوط ممتدّة عبر الحركة الرأسية لألفاظ القصيدة، تنمي حركة الإيقاع، وتديم التواصل بين الأبيات؛ من خلال النغم المتولّد منها معاً.

(1) المماضيع: الأضراس، والحي سلجم: شديد، الضمار: ما ينبغي للرجل أن يحميه من حرمة.

(2) الفرس: دقّ العنق: ثم صار كل قتل فرسا، العندم: شجر أحمر.

(3) الخبعثن: العظيم الشديد من الأسد، والشوس: رفع الرأس تكبُّراً.

(4) هناك من يضم الهمزة لحروف المد واللين، انظر أبو منصور الأزهري: تهذيب اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، الدار القومية العربية للطباعة، 1964، ج1، ص51؛ ومكي بن أبي طالب: الرعاية، ص128؛ وأحمد بن محمد الميداني: نزهة الطرف في علّة الصرف، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1981، ص12.

ولكن التِّكرار الكبير لحرف الميم يجعلنا نتوقّف عند ميِّزات هذا الصَّوت التي ساعدت على هذا الحضور الواضح له بين بقيّة الأصوات، حيث نرى أنّه أحد حروف الإدغام والغنّة، ومع أنّه يُعدُّ من الصوامت إلاّ أنّه يمتاز عنها بالتَّنغيم والتَّرديد الموسيقيِّ لقول صاحب (أسرار الحروف): ((نتّخذ أسلوباً لتصنيف أصوات الكلام، في أصوات موسيقيّة تحتوي على اهتزازات دوريّة تسمّى الصَّوائت، وأصوات ضجيجيّة غير موسيقيّة لا تمتلك اهتزازات دوريّة هي الصَّوامت، بالرَّغم من وجود صوامت تملك تركيباً سمعيّاً يشبه التَّركيب الموجود في الصَّوائت مثل اللام، والميم والنون))[1]. ويتّضح لنا الشَّبه بين حرف الميم وحروف المدّ؛ وأعني الخفّة في النُّطق وعدم بذل جهد عضليٍّ عند النُّطق به، وكذلك ميِّزة الغنّة؛ وهي الصِّفة الموسيقيَّة في الحرف فهو من حروف الذلاقة، وأصوات الإدغام (يرملون) وبالأخصّ من أصوات (ينمو) أي حرف الإدغام بغنّة.

وعلينا أن نتذكّر أنّ أكثر حرفين صامتين منفردين يتكرّران هما اللاَّم بسبعة وتسعين تكراراً، ثمّ صوت النُّون بثلاثة وخمسين تكراراً، فهذه الحروف الثَّلاثة القريبة من الصَّوائت التي تمتلك خاصيّة المدِّ واللين وتولِّد نوعاً من النغم والإيقاع المؤثِّر عاطفياً في النفس[2]. ونلحظ الانتشار الواسع لحروف المدّ واللين والبالغ مائة وخمسة وعشرين تكراراً، ونضيف إليه هذه الأصوات التي قلنا أنها أشبه بحروف المدِّ؛ من الناحية الموسيقيّة وهي اللام والميم والنُّون، وبالإمكان إضافة الهاء التي استبدلت كثيراً بالهمزة في بعض كلام العرب فيصبح التِّكرار مجتمعاً ما يقارب ثلاثمائة واثنين وتسعين تكراراً، أي ما يقارب سبعة عشر حرفاً لكل بيت من أبيات القصيدة، هذه الحروف تمتلك صفة الترديد أو اللِّين، ولكن هذا ليس كل ما في القصيدة من حروف، فهنالك حروف مدعّمة بالتنوّع الإيقاعيّ والدلاليّ كحروف الصَّفير الثلاثة والتي بلغ تكرارها سبعة وثلاثين تكراراً، وأيضاً حروف الحلق كالعين والغين، وكذلك الحروف الشفويّة كالباء، ومن خلال المزج بين هذه الحروف في عمليّة تكوين الألفاظ نجد

---

(1) أحمد زرقة: أسرار الحروف، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1993، ص87.

(2) عمران الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، ص146.

التَّشكيل الموسيقيّ في القصيدة، فإذا ما تشكّل الإيقاع في حروف المفردة الواحدة وارتبطت هذه المفردة فيما تجاورها، ثمّ يكون الامتداد الأفقيّ والرأسيّ للموسيقى الدَّاخليّة في السياق كلّه.

فقد حاول الشاعر من خلال هذا الامتداد الواسع لحروف العلّة، والوفرة للحروف ذات الجرس الصفيريّ خلق جوٍّ من التَّضخيم وإضفاء جوٍّ من الصَّدى والتَّصويت، الذي يضفي جوّ الهيبة والجلجلة بين يدي الممدوح، بل إنّنا نجد الأصوات المتقاربة جعلت في ألفاظ البيت والأبيات المتقاربة، ممّا يجعلنا نشعر بالنوبات الإيقاعيّة المتنوّعة في الحركة الموسيقيّة للقصيدة؛ من ذلك في استخدام حروف الصَّفير قوله في البيت السادس (يزدجر)، فقد اختار فعلاً مضارعاً وهذا يفيد حضور الحدث في ذهن المتلقِّي كأنّه ما زال يزدجر حتّى الآن، فقد بدأ من الأسهل وهو حرف اللين (الياء)، وجاء بعده حرف الزاي وهو من حروف الصَّفير، وفي وسط الكلمة نجده وُضِعَ قبل حرفي القلقلة، إذ يصحبهما ضغط اللسان في مخرجيهما مع شدّة الصَّوت، ولا شكّ أنّ الدَّال تضيف مع الجيم نوعاً من الخلخلة الناتجة عن حركة اللسان فيهما، وليكتمل هذا التردّد للصَّوت؛ - الذي هو أشبه ما يكون بالصَّدى - فإنّ الكلمة تختم بحرف تفرّد بتكريره إنّه (الراء) الذي يحدث من تتابع طرقات اللسان على اللِّثَّة الأماميّة العليا(1)، وقد عَدَّهُ سيبويه صوتاً انفجاريًّاً. وفي العودة إلى البيت نلاحظ تكرار الواو ثلاث مرّات، وتكرار الميم ثلاث مرّات، والتاء ثلاث مرّات، والباء ثلاث مرّات، واللام ثلاث مرات، والزَّاي ثلاث مرّات، وكل من الصّاد والسّين مرّة واحدة لكل منهما، فهذا التَّنويع بين حروف المدّ وحروف الصَّفير والحروف الحلقيّة، وهذا التوازي بين تكرارات الحروف ينجم عنه تنوُّع في الأداء الموسيقيّ للبيت، ولا أعتقد أنَّ الشاعر توقَّف عند البيت ليقوم بهذه التَّوزيعة المتوازية وإنّما ملكة الشعر لديه تدرك أهميّة هذا التوازي، ويشكّل البيت حلقة أفقيّة في حلاقات القصيدة الممتدّة رأسيّاً، وثمّة أبيات أخرى، تنجم عن التنويع والمفارقات بين صفات الحروف فيها موسيقى تناسب الموقف المتباين في البيت نفسه؛ كما في البيت الثامن، حيث يبدأ

---

(1) سيبويه: الكتاب، ج4، ص435.

البيت بما يوحي بالقوّة والرَّهبة (ليث اللُّيوث) فلم يكتفِ بقوله بـــ (ليث) وما يصاحب هذا اللفظ من إيحاء بالقوة والعنفوان في الصور المرتسمة للأسد في ذهن المتلقِّي، بل يضيفه لليوث إظهاراً للقوة، إذ لو وضعه بين نوع آخر من الحيوان لكان وقع ذلك أقل من الصورة التي اختارها الشاعر، فقوله (ليث الليوث) أفاد في التعريف له بالإضافة، وإضافته (لليوث) تعادل قوله رئيس لها أو قائد الليوث؛ أي تميِّزه بين صنفه وظهوره من بينها، ونلاحظ تكرار حرف المد واللين في اللفظتين و ((المــدّ أغنـــى الظَّـــواهر بالموسيقى لأنّه امتداد اللَّفظ بالصَّوت))[1]، وثمَّ مفردتان في الشطر نفــسه – الــصدام مصدم –، فالصورة الأولى لليث الليوث والتي أثارت ما في مخيلة المتلقِّـــي لــصفات الشراسة والقوة يضعها في ظرف محدّد إنّه – في الصدام مــصدم – ويظهــر هنــا الصدام والتدافع وجلبة المخالطة والتداخل، وخير صوت يعبّر عن هذه الأجواء هــو حرف الصَّاد؛ فالمقارعة والمصادمة والاصطداك كلها تولّد صوتاً يتوالف فيه المعنى مع الصوت، فيأتي اللَّفظ المحتوي الصاد أكثر تعبيراً عن غيره، إذ صفير الصاد كما يرى الطرابلسي أكثر تعبيراً عن صوت الرَّصاص، وشدّة الدَّال في الحديد[2]، فالشاعر يأتي بالصاد المضعّفة في لفظ الأول مع الدال، ويليهــا بحــرف العلّــة – الألــف – فيتضخَّم صداها[3]، وفي اللفظة الثانية يجمع أيضاً بين الصّاد والدَّال جاعلهمــا بــين حرفيّ ميم – مصدم – فيزيد التهويل في الصورة المرسومة للممدوح، وقــد وظَّــف الشاعر هذا الحرف الصفيريّ بشكلٍ أكبر في البيت الحادي عشر والثاني عشر، فيأتي في البيت الحادي عشر خمس مرّات، ويأتي السّين النَّظير المهموس مــرّتين، وفــي الثاني عشر ثلاث مرّات، والسِّين مرّتين، فإذا جاز لنا تقسيم اللفظ (مص–دم) فالجزء الثاني منها هو اسم دال ويستدعي الوحشة والرُّعب، إنّه الدم الذي يعنــي فــي أقــل صوره الجرح والنزيف، ولكنّه عندما يقترن بصورة الليث وليث الليوث فإنَّ الخيــال يخلق منه ما هو أكثر رعباً ووحشيّة ضد الآخر العدو، فليس أقــل مــن الافتــراس والتمزيق والأشلاء، وإذا كنّا قد استخلصنا هذا اللفظ، فإنّه تكرَّر في القافية في لفـــظ

---

(1) د. إبراهيم مصطفى نمارنة: رؤية في اللغة العربية، مطبعة الروزنا، ط1، 2003، ص86.

(2) محمد الهادي الطرابلسي: مفاتيح تحليل أسلوبيّة، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992، ص68.

(3) عمران الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، ص164.

– ملدم– بل إنّه تكرَّر تسع مرّات في القصيدة، على النحو التالي: في البيت السابع – المقدّم وفي البيت الثامن – مِصْدَم – و – مِلْدَمِ –، البيت التاسع – الأَقْدَمِ – و – مُكْدّمِ –، والبيت الحادي عشر – صلدم –، والبيت السادس عشر – يُكْدَمِ –، والبيت السابع عشر – الدَّمِ – و – العندم –، وهذا الانتشار لهذا المقطع في الألفاظ على جسد القصيدة يجعلها – وأقصد القصيدة – مصبوغة بلون الدّم، ولعلّ التكرار الواسع لحرف الميم والذي بلغ مائة وتسعة عشر تكراراً، وحرف الدال المتكرّر سبع وعشرون مرّة واقترانه بحرف الذال والذي تكرّر أربع عشرة مرّة – ونعلم أنّ الإبدال قد حدث بين الحرفين كما في (ذهب ودهب)(1) يجعلنا نتخيّل النفسيّة التي انطلق منها هذا الشعر، والأجواء التي استطاع الشاعر أن يضع المتلقي فيها أثناء تلقّيه هذه القصيدة والصورة التي طبعت في الذهن لذاك الممدوح.

وقد درج الشاعر في رسم خطوط هذه الصورة، فمنذ البيت الثالث، يأخذ زاوية التصوير بأن يضع الممدوح موضع الليث بين اللبؤات وفي أعلى درجات الخطر، حالة الأطفال إذ تسيطر الروح التعرضيّة والاستفزازيّة دفاعاً عن الأمهات والأطفال، ثمّ يتدرّج في الوصف مختاراً الحروف والألفاظ لرفع وتيرة الشراسة والعنف، يختم البيت الرابع بـ – كريه الشدقم – فلاتساع شدقه وما يتبعه من تداعيات الرهبة والهول يكون كريهاً، ولو نظرنا إلى المكوّنات الحرفية فيه لوجدنا – الشين – وما يصحبها من خشخشة واحتكاك يوائم بين الإيقاع والصورة المرسومة للمعنى من جرش عظام الفريسة، وتتّصل الشين بالدال حرف القلقلة – والقاف بالذات – يحدث التضخم في الصدى وتتكون لدينا حصيلة إيقاعيّة مجسّمة(2) ولامتداد الجرس الموسيقي وتحقيق القافية نجد أنّ الميم قد زادتها العرب في شدق.

ويستمرّ الشّاعر في تقديم صورة الممدوح المرعبة المختلطة بدماء الأعداء، حتى يصل البيت السابع عشر؛ أي قبل نهاية القصيدة بسبعة أبيات في هذا البيت يزيح

---

(1) د. يحيى عبابنة: النظام اللغوي للّهجة الصفاوية، منشورات جامعة مؤتة، ط1، 1997، ص175.

(2) عمران الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، ص146.

تلك الغلالة الشفافة، التي كان يسير تحتها في تقديم صورة متزايدة للعنــف، فتظهــر الصورة جليّة مرسومة بحروف معبّرة ومشكلة ألفاظاً تجسّد المعنى في جرس إيقاعي يحيل إلى صورة صوتيّة موسيقيّة، فيبدأ البيت بفعل (ترى) يتكون من ثلاثة حــروف، الأول التاء صوت انفجاري ينتج لانحباس الهواء ثم ينفرج اللــسان فينــدفع الهــواء فيحدث الصوت كجرس منبّه في بداية البيت وليتحقّق هــدف التنبيــه أردف بــالراء المعروفة بتكرارها بالنطق، ويتفخّم الحرفان باتباعهما حــرف مــدّ مــسبوقاً بالمــدّة القصيرة – الفتحة – على الراء، وإضافة لموسيقيّة اللفظ فإنّ اختيار البداية بالفعل تفيد الحركيّة والحيوية للحدث، وهو مضاد للبداية الاسمية التي توحي بالسكون، وبنظــرة أدقّ؛ نجد أنّ الفعل المستخدم جاء بصيغة المضارع والذي يفيد الحضور والمــشاهدة الحيّة للحدث، وقد أسند الفعل للمخاطب أنت، وهو ما يشعر بالمشاركة للمتلقِّي وتحقّق الأحداث التالية عليه، هذه الأحداث تشكل التبئير في النص، وقد تعطي تفسيراً لــذلك التكرار لمقطع – دم – من الألفاظ السابقة بل هي الصورة التي تتشظى على امتــداد القصيدة؛ الأبيات السابقة لها واللاحقة، يبدأ برسم الصورة بعد التنبيه بفعل – تــرى– بحرف جر – من – فيه يظهر لنقل حرف اللازمة، أو الخيط الممتــدّ فــي عــروق القصيدة – الميم – ويدعمه النون المشاركة له بالغنــة وصــفة الإدغــام ذات الــنغم الموسيقي، وحرف الجر – من – والمصدر المجرور – الفرس – يشكّلان شبه جملــة معترضة في البيت، ولكنها تشكّل السبب المستدعي لبناء الصورة، أو قُلِ النُّواة التــي يبنى حولها المبنى العام للبيت، ومن جهة أخرى تعمل على تعميق المعنى، فــالفرس لفظ يدلّ في الأصل على دق العنق، وهذا يعني إنهاء الحياة بالانقضاض والقوة، ومــا يتبع ذلك من مرادفات، ثمّ صار يدل على كل قتل يتبعه هذا اللفــظ حــرف جــر أو ضمير متّصل به – الباء – حرف انفجاري له صوت واضح، والهاء صوت مهموس خفيف النطق قريبة من الألف والفتحة[1]، كما عدّها بعضهم مــن حــروف المــد[2]، وكانت قبيلة طي تقول (هنّ) بدل (إنّ) إبدال الهمزة هاء وهي تشبه (HEN) الآراميّة

---

(1) محيي الدين رمضان: في الصوتيات العربية، مكتبة الرسالة الحديثة، عمّان، ص189.

(2) مكي بن أبي طالب: الرعاية، ص128.

التي تأتي بمعنى (إن) العربية نفسها[1]، وهذا التشابه مع حروف المدّ مع شــيء مــن الإشباع في الحركة يعطي تضخيماً لصوت الباء وإعطائها جَرْساً يوازي به بين الدَّال والمدلول، فضمير الهاء عائد إلى الممدوح، وهو نوع من الربط يتحرّك مــن وســط القصيدة تقريباً إلى اللفظ الثاني من البيت الأول – عليا – وبهذا الحــرف – الهــاء – الضمير المتّصل تمكّن الشّاعر من إحضار الممدوح لهذا البيت الذي ادَّعينا أنّه بــؤرة القصيدة، وبهذا يتشكّل المثلث من خلال المبنى؛ المتلقِّي من خلال الخطاب – ترى–و – الممدوح– من خلال – به – والحدث، – من الفَرْسِ – ، ومرّة أخرى نجد صــيغة المصدر – نضح – والنضح ((التي تدل على تسرّب السائل في تؤدة وبطء))[2]، وهنا يظهر الاختيار الدقيق للألفاظ من قِبَل الشاعر، فلو قال – رشق – لــدلّت علــى قلّــة الدماء أو الأثر الخفيف، وفي المقابل لو قال: (نضخ) – أي باستبدال حــرف الحــاء بالخاء – لكان ((التعبير عن فوران السائل في قوة وعنف))[3]، وهذا لا يكــون إلاّ إذا كان مصدر الدم هو جسد الممدوح نفسه وهذا ما لا يريده الشاعر، ومن زاوية أخرى يضفي هذا الاختيار الحركة والحياة والحيوية على الصورة المقدّمة، فلفظ – نــضح – استبعد الآثار الأخيرة أو صورة الدم الجاف والناشف، وكذلك صــورة فــوران الــدم فجعله يتسرّب من ملابس الممدوح ويقطر من أعضائه، وبذا ينــسب صــفة المــوت للآخر العدو، والحياة والحركة للممدوح بل للصورة المختارة، وهنا نصل نقطة التبئير في البيت نفسه، كنّا قد استخلصنا مقطع – دم – من الألفاظ التي ذكرناها ولكننا نجــد الفظ الصريح – للدم – القائم بذاته المنفرد بلفظة – الدّم –، ويصرّ الشاعر على إبراز الهيئة المرعبة لصورة الدم فيحدّده في موقع القتل – بالنَّحر – ونلاحظ أنّه عمد بهــذا اللفظ إلى تكرار الأحرف السابقة فاستخدم حرف الجر – الباء – ذكرنــا صــفاته إذ كرّره في الشطر الأول – به –، والنُّون المشدّدة جاءت في الشَّطر الأول في قولــه – نضح – وكذلك الحاء، ولعلّنا نلحظ التوازي بين حروف المفردتين – النحر – نــضح

(1) البرجشتراسر: التطور النحوي في اللغة العربية، أخرجه وعلّق عليه رمضان عبد التــواب، مكتبة القاهرة، 1982، ص50.

(2) د. إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، ص46.

(3) المرجع نفسه، ص46.

– ويعطف بالواو المفيدة إشراك اللفظين السابق واللاحق بالفعل الواقع عليهما، ولفظ – الشدقين – تكرر كقافية للبيت الرابع – شدقم – فنلاحظ الترابط الداخلي والتعالق مع أبيات القصيدة، والارتداد في كل خطوة لتبقى البنية مشدودة حول نقطة ارتكاز، وقد يفسّر لنا هذا تعريف نازك الملائكة للتكرار بقولها: ((إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها))[1]، وربّما ظنّ الشاعر بأنّ تهويل الصورة لم ينضج بعد، فراح يضع اللون للدم تعميقاً للإحساس وإثارة للمشاعر، ودفع للأحاسيس لتوازي الصورة المخيفة المرتسمة في أعماق المتلقِّي، وتسوغ ذكره – للفرس – و –نضح الدم– وتحديده –بالنحر– وكيفية سيلانه من – الشدقين – فيضيف – لون العندم – والعرب تألف هذا اللَّون من الشجر الأحمر، وهو المعادل لصورة الدم والمعركة والنزال، ولا يخفى أثر حرف العين في تشكيل الصورة الصوتيّة، فهو من الحروف الحلقيّة ((وبخاصة إذا ما عرف المرء أنّ حرف العين يتناسب مع الأنين والحزن"[2]، وبذلك يزيد من ذلك مجاورتها للنون الساكنة صاحبة الغنة، بل هي صوت الأنين نفسه، الذي يصاحب تدفّق الدم والأنفاس الأخيرة والحشرجة، وهذا التولّد الموسيقيُّ يدعم النَّمط الإيقاعيَّ للقصيدة، فيختم البيت بمقطع – دم – من لفظ – العندم – ليؤكّد المنظر الدمويَّ الّذي امتدّ في القصيدة وحققّه البيت، وقد أفاد الشاعر من بعض الحروف والأدوات في تشكيل البنية العامة للنص وتمكّن من توظيفها توظيفاً دقيقاً؛ ممّا انعكس إيجاباً على خلق نوعٍ من الإيقاع يتناسب والسياق الذي وجدت فيه والعمل بسلاسة كروابط بين أجزاء النَّص، ومن جهة أخرى أفادت المعاني التي يرمي الشاعر إلى إبرازها في النص، من ذلك استخدامه حرف الجزم النافي للفعل المضارع (لم) ثلاث مرّات.

---

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص276.

(2) موسى الربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، ص9.

وكذلك استخدام (لَمَّا) ثلاث مرّات، ونلحظ الإدراك للفرق بينهما[1] ممّا انعكس على الدقّة في التوظيف إذ جاءت (لَم) في البيت الثاني عشر والثالث عشر والثامن عشر وهي على الترتيب – لم ترمرم ، ولم تجمجم، لم يحجم، لقد قلبت الفعل المضارع إلى ماضي، ونقل حكم الفعل على الأعداء فصيرهم شيئاً من الماضي، لا يمتلكون من الحاضر شيئاً حتى النطق لا يستطيعونه، وبإمعان النظر في البيت الثاني عشر والثالث عشر ندرك اتّساع مساحة التكرار في التركيبين – لم ترمرم، لم تجحم– إضافة لاشتراكهما في الحكم وصيغة المضارع وأنهما مزيدان فهما أيضاً يشتركان في الإيقاع (ب – ب – متفعلن)، كما أنهما يتقاربان في المعنى المعجمي والذي ارتقى إلى درجة التوحّد في السياق، فالترمرم حركة الفم للكلام دون النبس في كلمة، والتجمجم: عدم إفهام الكلام، ويعيد الشاعر سبب هذه الحالة التي أصابت الأعداء إلى رؤيتهم الممدوح، فقرن رؤيته بالموت، وفي البيت الثامن عشر يأتي الفعل المجزوم والمنفي بلم يعود إلى الممدوح فنفى عنه فعل الإحجام.

أمّا استخدامه لـ (لما) في ثلاثة أبيات: الثالث والخامس عشر والسادس عشر وهي على التوالي: – لَمَّا تفطم، لما يقضم، لَمَّا يكدم) في الأمور التي فارقت بها لم منفيها مستمر النفي إلى حال، وجميعها تفيد الشدّة والقوة التي يمتاز بها الممدوح، وقد نفيد من المنهج التاريخي هنا، وما نعرفه عن علي بن أبي طالب رضي الله عنه من نضجه المبكّر، والمواقف العديدة التي حدثت معه قبل أَوانها؛ كإسلامه أوّل صبي، ومبيته في فراش النبي – عليه الصلاة والسلام– كذلك منازلته عمرو بن عبد الودّ: حيث رفض نزاله لصغر سنّه وأصرّ عليّ حتى قتله، فإذا أخذنا بعين الاعتبار الحالة النفسية للشاعر وسيطرة الصورة التاريخية للممدوح على عقله الباطن فربما أعانتنا على تفسير توظيفه هذه الصيغة التي تفيد النفي المنتظر.

---

(1) تفترق (لما) عن (لم) في عدة أمور أهمها أنها لا تقترن بأداة شرط، أن منفيها مستمر النفي (أي حال) أن منفيها لا يكون إلاّ قريباً من الحال ولا يشترط ذلك في منفى لم، أن منفى لما متوقع ثبوته، أنّ منفى لما جائز الحذف، انظر جمال الدين ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، حققّه وعلّق عليه د. مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، راجعه سعيد الأفغاني، دار الفكر، بيروت – لبنان، ط1، 1998، ص367–369.

ومن جهة أخرى نجد المساهمة البنائية لهذه الصيغة إذ جاءت في الأبيات الثلاثة على وزن إيقاعي واحد (-/- - ب -/لن/مستفعلن) فهذا الإيقاع المطّرد في الصيغ الثلاثة يحيل إلى تنغيم معين وموحّد، وهو يوحي بالنماء في صورة الممدوح، وفتح أفق التوقّع لدى المتلقّي، وقد يخلق نوعاً من الامتداد في البيت الشعري والترابط البنائي والمعنوي مع البيت الذي يليه، ويبدو ذلك واضحاً في البيتين الخامس عشر والسادس عشر، فالأنياب التي لم تقضم في البيت الخامس عشر يتابع وصفها في البيت السادس عشر بأنها جزء ثابت شديد وعندما يختم البيت بأنّ الممدوح لم ينله الكدم والجرح يتبعه في البيت السابع عشر بفعل مضارع أشرك فيه الملتقي للاطلاع بصورة العدو الذي كدم ودق عنقه ونضح دمه، ومن الحروف التي تكرّرت في القصيدة حرف الباء وهو حرف جر لأربعة عشر معنى[1]، وجاء تكرارها ثماني مرات وتوزّعت على النحو التالي:

البيت الأول (إن عليا ساد بِالتكرّم ...).

البيت الثاني (... بِأخذه الحل وترك المحرم).

البيت السادس (.... يزدجر الوحي بِصوت أعجم ...).

البيت الخامس عشر (يفري الكمي بِالسلاح المعلم / منه بِأسنان لما يقضم..).

البيت السادس عشر (ركن مماضيغ بِلحي سلجم...).

البيت السابع عشر (ترى من الفرس بِه نضح دم / بِالنحر والشدقين لون العندم[2]).

وقد نلحظ التوازن الذي حدث في طريقين الأول تكرار نفس الحرف مع التنوّع في المعنى وفق ما يميله السياق.

الطريقة الثانية تقديم نوع من الترابط بين أجزاء النص وتنغيم صوتي، تشدّ المتلقِّي للنص، إذ تشترك في التصويت مع أحرف أخرى من الألفاظ المرتبطة بها مثل: بصوت، بالسلاح، بلحي، بالنحر، فقد اشتركت لفظة الصوت، ولفظة السلاح

---

(1) جمال الدين بن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص137-151.

(2) أفادت في البيت الأول والثاني والسادس السببية، وفي الخامس عشر الاستعانة في المرتين، وفي السادس عشر الالتصاق، وفي السابع عشر التبعيض في الأولى والالتصاق في الثانية.

بِحَرْفَيِّ الصَّفير الصّاد والسّين، والسِّلاح ولحي والنحر، بحرف الحــاء، كمــا تــدفع المتلقِّي للبحث عن السبب المستخدم في كل مرّة ضــمن توقّعاتــه فيــأتي الــصَّوت، السِّلاح، اللحي، أنياب، التكرم، أخذ الحل ... فنلحظ تشكيل الصورة التي تطفو علــى سطح النص من خلال التراكيب الممتدة في القصيدة.

وتكرّر حرف الجر (من) خمس مرّات؛ في أول البيت السابع (منه إذا حــش)، وفي عجز البيت العاشر (... يكنى من البأس أبا محطم).

في بداية البيت الثالث عشر (من هيبة الموت ولم تجمجم...).

وفي عجز البيت الخامس عشر(... منه بأنياب ولما تقضم).

وفي البيت السابع عشر (ترى من الفرس به نضح الدم).

ونلحظ أنّها في ثلاث مرّات جاءت تفيد التعليل، ممّا يدلّل علــى أنّ الــشاعر استدعى أحداثاً دفعته لتكرير هذا الأسلوب؛ وأقصد التعليل في قصيدته، هذه الأحداث التي تحتاج إلى تعليل يمكن وصفها بأنّها غير مألوفة، وجميعها تعمل على حدّة التوتّر في تقدّم القصيدة، وترفع وتيرة الإلقاء في هذا الشعر المروي المعتمد على المــشافهة، فهو أدعى لترابط الأفكار كذلك.

كما أنّ الشاعر استطاع توظيف هذا الحرف كوســيلة للــربط الرأســي بــين الأبيات؛ فاختار له مَوْضَعَة تخدم هدف الربط، فجاء كأول كلمة في البيــت مــرّتين، ومرّة ثالثة في بداية العجز، فالمعنى في البيت السابع متداخل مع معنى المتولّــد فــي البيت السادس، فجاءت – مِنْ – تربط البيتين، وتتّصل بضمير الغائب العائــد علــى الممدوح الذي ذكر في بداية القصيدة؛ عائدة بالمعنى كلما تقدّم إلى البداية، حيث اســم الممدوح، وصورة ربط الأبيات تظهر بشكل أوضح بين البيت الثاني عــشر والبيــت الثالث عشر، إذ يأتي البيت الأخير تعليلاً للحدث في عجز البيــت الــسابق، ويتّخــذ الشاعر حرف الجر – من – كأداة ربط وتعليل في الوقت نفسه.

ومن آليات التوازي التي استخدمها الشاعر في القصيدة تكرار حرف العطــف (الواو)، فجاءت إحدى عشرة مرّة وقد عملت الواو على الربط بين أجــزاء القــصيدة الأفقيّة والرأسية، كما في البيتين العشرين والحادي والعشرين.

ويبدو استخدام حروف العطف وعلى وجه الخصوص الواو واسعاً في الـشعر الجاهلي، وهو إضافة لما يقدّمه للنص من وسيلة ربط بين المفردات بشكل أفقي وبين الأبيات بشكل رأسي، فإنّه يساهم في توزيع الإيقاع والسلاسة والانسيابيّة للألفاظ، كما وَيُحِيلُنا إلى التوظيف المكثّف لحروف العطف إلى نوع من آليـات القـص؛ وأقـصد السردية، ويبدو ذلك واضحاً في قصيدة الأفوه الأودي[1] التـي يتخيّـل فيهـا سـاعة الموت، حيث لا يُجْدِ به الشفاق ولا الحذر، – وقد شخص البصر – ثمّ مجيء نـساء الحيِّ دون إذن من أزواجهنّ ويتبع ذلك الغسيل، وبكاء النائحة وتشقيق الوجه والتفجّع، ثمّ القبر والدفن، فالشاعر يسرد لنا قصّة الموت وما يتبعها من طقوس عند العـرب، وتكاد تكون القصيدة قصّة قصيرة تجريديّة؛ وهو في ذلك كلّه يعتمد على – الـواو – في الانتقال من حدث للّذي بعده، ومن صورة ومشهد للذي يليه، ولعلّـه اتكـأ علـى –الواو– في سرده لأحداث القصة، جامعاً هذه الأحداث في بوتقة زمنيّة قصيرة، ممّـا يجعلها تتداخل، وتتقارب مع الجوّ النفسي الذي عاشه الشاعر، وتصوّره للحالة التـي يكون عليها مَنْ يعالج سكرات الموت وكأنّه يعي كل ما يدور حوله ولكنّه بروح معذبة وبصدر ضيّق، وهذا التداخل وهذا الجمع الذي يقابل ضيق الصدر، لا يعني اختصار الأحداث، وإنّما نراه من خلال اختياره – الواو – التي تفيد الجمع والتتـابع، مبتعـداً عن الحروف الأخرى مثل – ثم – التي تفيد التراخي في توالي الأحداث، وربّما أفـاد هذا التوظيف لحروف العطف؛ شيئاً من الأريحيّة في توسيع رقعة القـصيدة والـسرد وبناء أبيات القصيدة، إذ نلاحظ افتتاح الأبيات بهذا الحرف: ومـا خلـت...، وجـاء نساء...، وجاءوا بماء...، فنائحه...، ومنهنّ من...، وهالوا عليه التراب... .

ولولا هذه الحروف، لما تتابع السرد لدى الشاعر، أو لجاءت الأبيات متنـاثرة لا رابط بينها.

---

(1) الأفوه الأودي، صلادة بن عمرو: الديوان، شرح وتحقيـق محمـد التـونجي، دار صـادر، بيروت، ط1، 1998، ص70.

ومثل هذه السردية نلحظها بوضوح في أبيات من قصيدة للأعشى يقول فيها[1]:

عُلِّقتُهَا عَرَضاً، وَعُلِّقَتْ رَجُلاً غَيْرِي وَعُلِّقَ أُخْرَى غَيْرَهَا الرَّجُلُ
وَعُلقتهُ فَتَاةٌ مَا يَحاوِلُهَا مِنْ أَهْلِهَا مَيِّتٌ يَهْذِي بِهَا وَهِلُ
وَعُلِّقَتْنِي أُخَيْرَى مَا تُلائِمُنِي فَاجْتَمَعَ الحُبُّ حُبّاً كُلُّهُ تَبِلُ
فَكُلُّنَا مُغْرَمٌ يَهْذِي بِصَاحِبِهِ نَاءٍ ودأنٍ وَمَحْبُولٌ وَمُحْتَبِلُ

فتكرّر حرف الواو سبع مرّات معطياً للنص حيوية الحراكيّة ومخفّفاً من ثقل حرف الحلق – العين – الذي تكرّر مع اللام المنحرفة والقاف النطعية فزادتاه من ثقل النطق عند اجتماعها، ومن الأمثلة التي اعتمد فيها الشاعر على حروف العطف في سرد الحكاية والتوسّع في القصيدة بسلاسة لاميّة العرب للشنفرى[2]، فقد تكرّر حرف الواو في بداية الأبيات اثنتين وثلاثين مرّة، والفاء أربع عشرة مرّة و (أو) مرّة واحدة، وفي بداية العجز تكرّر الواو اثنتي عشرة مرّة؛ أي أنّ مجموع التكرارات لحروف العطف في البداية يقارب تسعاً وخمسين مرّة، وعدد أبيات القصيدة ثمانية وستون بيتاً، فيمكن القول إنّ معظم الأبيات ابتدأت بحروف عطف، وهذا يوضّح اتّساع الحيّز لحروف العطف، ومدى الاتكاء عليها في بناء القصيدة، ولعلّ هذا الاتكاء يوحي بشيء من السردية القصصيَّة لبعض القصائد الجاهلية، وإن كان الجانب البنائي الغنائي يتغذّى أيضاً ممّا اتّصفت به هذه الحروف، وعلى وجه الخصوص الواو الذي ظهر بأكبر تكرار من بين الحروف الأخرى فهو حرف مدّ ولين، وقد ذكرنا في موقع سابق ما اتّصفت به هذه الحروف من تصويت وتفخيم وموسيقية، وكذلك سهولة نطق حيث لا يعترض طريقها عند النطق عارض سوى استدارة الشفّة لتنظيم كيفية النطق بها.

وعند العودة لقصيدة أبي زبيد الطائي نجد حرفاً آخرَ يحقّق حضوراً وهو حرف الكاف المفردة أحد حروف التشبيه، وقد بلغ تكراره ستة تكرارات، في البيت الثالث: كالليث، البيت الخامس – كعادي البناء –، البيت الثامن – كهمس الليل –،

(1) الأعشى الكبير، ميمون بن قيس: الديوان، ص281.

(2) الشنفرى، ثابت بن أوس الأزدي: لاميّة العرب، نشيد الصحراء، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1996، ص97–103.

التاسع – كروس الزفري–، الرابع عشر – كالفنيق الأعلم –، والحادي والعشرين – كالحجر الململم –. ونلحظ أنّ جميعها جاءت للربط بين المشبّه وهو في كل مرّة يكون الممدوح، والمشبّه به ويكون ممّا يألفه الجاهليُّ في حياته اليوميّة، وهذا التكثيف في التشبيهات هو في حقيقته زيادة في الأضواء حول الممدوح ومحاولة من الشاعر لخلق صورة مخيفة للمدوح، الصورة التي جمع فيها بين المتفارقات، بين شراسة الأسد عند اللبؤات، وكراهية الشّدق والقوة في الصدام، وهو في الوقت نفسه – كهمس الليل – ضخم صامت ساكن، بهذا التوزيع والتجميع لصورة الممدوح يبدو تكرار التشبيه بنسق واحد.

مشبه + أداة تشبيه (الكاف) + مشبّه به + وجه التشبيه.

في التركيز على النمط الواحد وحول مشبّه واحد هو عينه الإلحاح على جانب معيّن من القصيدة، ويبدو واضحاً مفارقة هذه القصيدة للنمط الذي اعتدناه في قصيدة المدح، فلا نسيب، ولا رحلة، ولا طرد، ولا صيد، وقد نجد تفسيراً لذلك بعامل الزمن وأنها في أواخر صدر الإسلام إلاّ أنّ هذا لا يكفي؛ فقد امتدّ هذا النمط المديحيُّ حتى زمن متأخّر، ولكن الواضح هو أنّ الشاعر باشر مديحه بذكر اسم الممدوح ولم يسبقه في القصيدة سوى حرف – إن – الذي يفيد التوكيد، والتشبيه جاء يؤكّد ما يدور في باطن الشاعر من توجّه كلّي إلى الممدوح من خلال هذه الصور المتشابكة والمنتشرة على امتداد القصيدة، والتي حاول من خلالها وضع المتلقّي في الزاوية نفسها التي يرى منها الممدوح، بل ويحاول أن يجعله يعيش الظروف النفسية عينها التي يعيشها ساعة نظمه القصيدة، وربما ظهر هذا من خلال التشكيل البنائي للقصيدة، وبشكلٍ خاص من خلال أُسلوب الأداء؛ إذ ((يدعونا علم نفس الشكل إلى التفكير في أنّ اللحن حيثما كان، يبني إنتاج المحسوس وإدراكه))[1]، فالأداء الشعري وطريقة الإلقاء هي التي تمنح للشعر الحيوية وينقل المتلقّي إلى أجواء القصيدة أو الحالة النفسيّة المسيطرة على الشاعر، وذلك كلّه يعتمد على التشكيل البنائي للنصّ، فثمة تواز بين الكاف

---

(1) ميكل دوفراين: الشعري، ص46.

حرف التشبيه وحروف الكاف في كلمات القصيدة، حيث بلغ تكرارها إحدى عشرة مرّة موزّعة على امتداد الأبيات.

3.1 تكرار الحروف (الأدوات):

1.3.1 حروف النداء:

يُعدُّ حرف النداء (يا) ((أكثر أحرف النداء استعمالاً ولهذا لا يُقَدَّرُ عند الحذف سواها نحو: ﴿يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَـذَا﴾ ولا ينادى اسم الله عزّ وجلّ والاسم المستغاث وأيها وأيتها إلاّ بها))[1]، وهو ((حرف وضع لنداء البعيد حقيقة أو حكماً، وقد ينادى بها القريب توكيداً))[2]، وقد تكرّر ورود هذا الحرف في الشعر الجاهلي، واستخدم مكرّراً في القصيدة الواحدة وعلى صورتين، صورة التكرار الأفقي وصورة التكرار العمودي، ومن النوع الأول الأفقي قول عبيد بن الأبرص:

يَا صَاحِ مَهْلاً أَقِلَّ العَذْلَ يَا صَاحِ   وَلاَ تَكُونَنَّ لِي بِاللاَّئِمِ اللاَّحِي[3]

أول ما نلاحظ أنّ حرف النداء – يا – مركّب من حرفي علّة وهي معروفة باتّساع الصوت بها وما امتازت به من موسيقيّة عند الإلقاء واجتماعها يزيد من قيمة الحرف الإيقاعيّة، ولعلّ ذلك ما جعلها تفيد التنبيه وجلب انتباه السامع لِمَا يأتي بعدها، وقد يبرّر هذا استخدام الشاعر لها في بداية البيت الأول بالذات، ويظهر نوعاً من التوازي في استخدامها في نهاية الشطر نفسه، وممّا يدعم التوازي الصوتي في البيت أنّ المنادى الذي يلي أداة النداء – يا – جاء نفسه في الموقعين وبصيغة الترخيم؛ حيث حذفت الباء من – يا صاحبي – فأصبح – يا صاح – فالصاد في – صاح – جاءت بين تكثيف لحروف العلة في – يا – وبين ألف المد واللين التي تلته؛ ممّا يخلق نوعاً من التصويت والتفخيم لصوت الصاد في اللفظين، ممّا يشعر بنوعٍ من الترديد الصوتي في البيت ويدعم الشاعر هذا التوازي بجعل البيت مصرعاً.

---

(1) جمال الدين بن هشام الأنصاري: مغني اللبيب، ص488.

(2) المرجع السابق، ص488.

(3) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص42.

أمّا التكرار العمودي لحرف النِّداء فهو الأكثر انتشاراً في الشِّعر الجاهلي، ومن الأمثلة التي استخدم بها حرف النِّداء – يا – قول الحارث بن عباد:

يَا بَنِي تَغْلِبٍ خُذُوا الحِذْرَ إِنَّا ... قَدْ شَرِبْنَا بِكَأْسِ مَوْتٍ زُلاَلِ
يَا بَنِي تَغْلِبٍ قَتَلْتُمْ قَتِيلاَ ... مَا سَمِعْنَا بِمِثْلِهِ فِي الخَوَالي(1)

لقد دلَّ حرف النداء في بيت عبيد بن الأبرص السابق على نداء القريب وفيه نوع من التحبّب الذي ظهر من خلال الترخيم للمنادى، أمّا عند الحارث بن عبّاد، فقد جاء ليدلّ على نداء البعيد حكماً وحقيقةً، ويوحي لنا السياق بأنّه يفيد التهديد والوعيد، وقد يعطي شيئاً من التوازي من خلال تكراره في بداية البيتين على التوالي، كذلك تكرار – بني تغلب – بعد أداة النداء.

الهمزة:

وهو حرف نداء للقريب، وأكثر ما تفيد القرب النفسي والتحبُّب للمخاطب، من ذلك قول عديّ بن زيد:

وَعَاذِلَةٍ هَبَّتْ بِلَيْلٍ تَلُومُنِي ... فَلَمَّا غَلَتْ فِي اللَّوْمِ قُلْتُ لَهَا اقْصِدِي
أَعَاذِلُ، إِنَّ اللَّوْمَ فِي غَيْرِ كُنْهِهِ ... عَلَيَّ ثَنًى مِنْ غَيِّكِ المُتَرَدِّدِ
أَعَاذِلُ إِنَّ الجَهْلَ مِنْ لَذَّةِ الفَتَى ... وإِنَّ المَنَايَا لِلرِّجَالِ بِمَرْصَدِ
أَعَاذِلُ مَا أَدْنَى الرَّشَادَ مِنَ الفَتَى ... وَأَبْعَدَهُ مِنْهُ إِذَا لَمْ يُسَدَّدِ
أَعَاذِلُ مَنْ تُكْتَب لَهُ النَّار يَلْقَهَا ... كِفَاحَاً وَمَنْ يُكْتَبْ لَهُ الفَوْزُ يَسْعَدِ
أَعَاذِلُ قَدْ لاَقَيْتُ مَا يَزَعُ الفَتَى ... وَطَابَقْتُ فِي الحِجْلَيْنِ مَشْشَ المُقَيَّدِ
أَعَاذِلُ مَا يدْرِيكِ أَنَّ مَنِيَّتِي ... إِلَى سَاعَةٍ فِي اليَوْمِ أَوْ فِي ضُحَى الغَدِ
ذَرِيْنِي فَإِنِّي إِنَّمَا لِي مَا مَضَى ... أَمَامِيَ مِنْ مَالِي إِذَا خَفَّ عُوَّدِي(2)

يبدأ الشاعر قصيدته بالوقوف على الأطلال، واصفاً وجده وذهوله على المحبوبة (أم معبد)، ولا يلبث أن يذكر العاذلة التي تعذله عن كرمه وبسط يده – وسوف نلاحظ في مكانٍ آخر من هذا البحث؛ أنّ هذا التقليد سائد، فالنساء يعذلن

(1)الحارث بن عبّاد: شعراء النصرانية قبل الإسلام، ، ص272.

(2)عدي بن زيد: موسوعة الشعر الجاهلي، م2، ص442-443.

الرجال عن الكرم الزائد وبذل المال، فتظهر ثورة الشاعر على هذا التقليد، ولكنها ثورة تعتمد الأُسلوب الفكري، والدعوة للتأمُّل والتفكير. والشاعر في مقاربة بين الزوجة الثائرة ليلاً، ومفهومه الخاص للحياة، يستخدم أداة النداء التي تفيد القرب والتحبُّب، فوظَّف لذلك – الهمزة – في ستّة أبيات متوالية، وقد لا يظهر دور جلي لتكرار الهمزة في بناء وإيقاع القصيدة، ولكن يمكننا إدراك ذلك من خلال ملازمتها للفظة أخرى هي – عاذل – وكذلك – أن – في البيتين الثاني والثالث من النص المجتزأ لدينا، وتكرار – ما – في البيتين الرابع والسابع، وتكرار – الفتى – في البيت الثالث، والرابع، والسادس، هذه التكرارات مع حرف النداء الذي لازم الأبيات الستة قد يشكّل نمطاً إيقاعيّاً، يتّسم بالثورة الهادئة، ينطلق منها الشاعر بثورة يرتفع فيها نغم الإيقاع بقوله "ذريني فإنِّي ...".

وتكرار الحروف في بداية أشطر القصيدة يسهّل الامتداد وزيادة عدد الأشطر عن طريق تأكيد المعنى بإضافة وتكرار الصور بشكلٍ متتابع[1]، ويعمل كذلك على الربط بشكلٍ رأسي بين أبيات القصيدة.

2.3.1 حروف الجرّ:

تُعدّ حروف الجرّ من العوامل المساعدة على الربط في اللّغة العربيّة، ويمكن رصد التكرار لحروف الجرّ في الشعر الجاهلي؛ التكرار الأفقي، والتكرار الرأسي، ومن أمثلة التكرار الأفقي قول الحارث بن حلزة:

أَجْمَعُوا أَمْرَهُمْ عِشَاءً فَلَمَّا ... أَصْبَحُوا أَصْبَحَتْ لَهُمْ ضَوْضَاءُ
مِنْ مُنَادٍ وَمِنْ مُجِيبٍ وَمِنْ ... تِصْهَالِ خَيْلٍ خِلاَلَ ذَاكَ رُغَاءُ[2]

نلاحظ تكرار حرف الجرّ – من – في الشطر الأوّل للبيت الثاني ثلاث مرّات، وعند تأمُّل تكرار هذا الحرف، تبرز عدّة نقاط تساهم في بناء البيت وتقديم نوعٍ من التوازي والإيقاع الحيوي يعايش صورة حيّة يختلط فيها حاستا السمع مع البصر،

---

(1) عمران الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، ص150.

(2) الحارث بن حلزة: الديوان، حقّقه وشرحه د. أميل يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1991، ص24.

الصوت مع الرؤية النظرية، وما يتبع ذلك من أُفق الخيال، واحتمالات التوقُّع لدى المتلقِّي.

جاء حرف الجرّ الأول، كلمة أولى في البيت الشعري، ونلاحظ أنّ المقطع الأوّل من الاسم المجرور (مناد) هو (من) أي يتشاكل مع حرف الجرّ بشكلٍ ما صوتيًّا ويجانسه سيميائياً، والاسم المجرور الثاني يبدأ بالميم، ونلحظ تكرار حرف العطف الواو يسبق حرفي الجرّ الثاني والثالث، وقد نلاحظ التقسيم الإيقاعي الذي أحدثه حضور حرف الجر – من مناد – و – من مجيب – و –من تصهال خيل – وندرك الربط بحرف الجرّ بين شطري البيت؛ حيث جاء حرف الجرّ في الشطر الأول والاسم المجرور في الشطر الثاني.

ومثال آخر على التكرار الأُفقي لحروف الجرّ قول زهير بن أبي سُلمى[1]:

وَفِي الْحِلْمِ إِدْهَانٌ وَفِي العَفْوِ دُرْبَةٌ ... وَفِي الصِّدْقِ مَنْجَاةٌ مِنَ الشَّرِّ فَاصْدُقِ[2]

تكرّر حرف الجر – في – ثلاث مرّات، وقد تشابهت مواقع هذا الحرف مع مواقع حرف الجر – من – في البيت السابق، فجاء في بداية البيت، كما أنّه ساهم في تحقيق الإيقاع المعتمد على التقسيم، فجاء البيت في أربع تقسيمات، ساعد على القسم الرابع حرف جرّ آخر هو – من –، "من الشر، فصدق".

ومن التكرار الرأسي لحروف الجرّ نتناول مثالين الأول للأعشى في قوله[3]*:

16- فَمَشَى وَلَمْ يَخْشَ الأَنِيـ ... ـسَ فَزَارَهَا وَخَلاَ بِهَا[4]

17- فَتَنَازَعَا سِرَّ الحَدِيـ ... ـثِ فَأَنْكَرَتْ فَنَزَا بِهَا[5]

---

(1) زهير بن أبي سلمى: شعره، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق د. فخري الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980، ص262.

(2) الإدهان: المداهنة والمصانعة، الدربة: التدرُّب والاعتياد.

(3) الأعشى الكبير، ميمون بن قيس: الديوان، ص55-59.

* أثبتت أرقام الأبيات نفسها كما هي في القصيدة.

(4) الأنيس: كل مأنوس به، ما بالدار من أنيس: أي ليس بها من أحد.

(5) تنازعا سرّ الحديث: ناقشها في صوت مخفوض، نزا: وثب أي أنّه حاجها فغلبها.

18- عَـــضْبُ اللِّـــسَانِ مُـــتَقِّنٌ فَطِـــــنٌ لِمَـــــا يُعْنَــــى بِهَـــا[1]
20- قَالَـــتْ قَـــضَيْتَ قَـــضِيَّةً عَـــــدْلاً لَنَـــا يُرْضَـــى بِهَـــا
21- فَأَرَادَهَـــا كَيْـــفَ الـــدُّخُو لُ وكَيْـــفَ مَـــا يُـــوتِى لَهَـــا
23- وَدَنَـــا تَـــسَمُّعُهُ إِلَـــى مَـــا قَـــالَ إِذْ أَوْصَـــى بِهَـــا
24- إِنَّ الفَتَـــاةَ صَـــغِيرَةٌ غِـــرٌّ فَـــلاَ يُـــسْدَى بِهَـــا[2]
30- قَـــسَّمْتَهَا قِـــسْمَيْنِ كُـــلَّ مُوَجَّـــهٍ يُرْمَـــى بِهَـــا[3]
34- وَنَظَـــلُّ تَجْـــرِي بَيْنَنَـــا وَمُفَـــدَّمٌ يَـــسْقِي بِهَـــا[4]
35- هَـــزِجٌ عَلَيْـــهِ التُّوْمَتَـــا نِ إِذَا نَـــشَاءُ عَـــدَا بِهَـــا[5]
46- وَرَدَتْ عَلَى سَعْدِ بنِ قَيْســــ ـــس نَـــاقَتِي ولِمَـــا بِهَـــا[6]
51- وَعَلِمْـــتُ أَنَّ اللهَ عَمْـــــ ـــداً حَـــسَّهَا وَأَرَى بِهَـــا[7]

تكرّر حرف الجرّ – الباء – في قافية القصيدة إحدى عشرة مرّة – والحديث عن القافية سيكون في موقعه من البحث – ونستطيع أن نلتمس الدور الذي يؤدّيه حرف الجر مع ضمير الغائب، والذي يعود في سبع مرّات على المحبوبة، وفي مرّتين على الخمرة، ومرّة واحدة على الناقة، وأخرى على قبيلة سعد بن قيس، فقد عمل حرف الجر على ربط الضمير بما قبله من أفعال في كل البيت، كما تولّد نوعاً من الإيقاع الذي يبعث روح الاستمرار لدى المتلقّي ليتابع حدسه وتوقّعه من بيت إلى بيت

(1) عظب اللسان: حديد اللسان العظب الحاد القاطع، متقن: التقن الرجل المتقن الحاذق يعنى بها أي الحاجة أو المهمّة.
(2) غر: قليلة الخبرة، يسدى بها: من قولهم سدى الصبي بالعجوز أي لعب به.
(3) موجه: مصدر ميمي من وجه: أي أنّه يرمى بها كل وجه، ويصرفها كيفما أراد.
(4) تظل تجري: أي الخمر، مفدم: الساقي الذي يضع على فمه خرقة تشدها العجم والمجوس على أفواهها عند السقي.
(5) هزج: ترنم وأنشد، والهزج الخفة ورفع القوائم ووضعها، ولعلّ هذا هو المقصود، التومة: حبة من الفضة شبه الدرة توضح في الأُذن كالقرط.
(6) لما لها: أي لما بها من التعب المضني: إذا كان هالكاً تقول لما به.
(7) حسّها: أحانها واستأصلها، أرى بها: أي جعل الناس يرون بها ذلك.

حتى يصل في إحدى عشرة مرّة إلى حرف الجر المتّصل بحرف الروي الهاء المتصلة بالألف؛ فالهاء تقارب في صفاته حروف المد؛ فهو ينطلق دون عائق واتّصاله بالألف يزيد من كمية الصوت وبالتالي فإنّ التقاء الباء الانفجارية بها يشكّل نهاية ذات قوة معينة في كل بيت وردت فيه.

ومثال آخر من التكرار الرأسي لحروف الجر نأخذها من قصيدة لامرئ القيس يقول[1]*:

25- وَأَرْكَبُ فِي الرَّوْعِ خَيْفَانَةً ... كَسَا وَجْهَهَا سَعَفٌ مُنْتَشِرْ[2]

26- لَهَا حَافِرٌ مِثْلُ قَعْبِ الوَلِيـ ... ـدِ رُكِّبَ فِيهِ وَظِيفٌ عَجِرْ[3]

27- لَهَا ثُنَنٌ كَخَوافِي العُقَا ... بِ سُودٌ يَفِئْنَ إِذَا تَزْبَئِرْ[4]

29- لَهَا عَجَزٌ كَصَفَاةِ المَسِيـ ... ـلِ أَبْرَزَ عَنْهَا جُحَافٌ مُضِرْ[5]

30 لَهَا ذَنَبٌ، مِثْلُ ذَيْلِ العَرُوسِ، ... تَسُدُّ بِهِ فَرْجَهَا مِنْ دُبُرْ

31- لَهَا مَتْنَتَانِ خَظَاتَا كَمَا ... أَكَبَّ عَلَى سَاعِدَيْهِ النَّمِرْ[6]

32- لَهَا غُدُرٌ كَقُرُونِ النِّسَا ... ءِ رُكِّبْنَ فِي يَوْمِ رِيحٍ وَصِرْ[7]

---

(1) امرؤ القيس بن حجر بن الحارث: الديوان، ص60-61.

* رقّمت الأبيات حسب ترتيب الديوان لها.

(2) الروع: حالة الفزع، الخيفانة: الجرادة شبه بها فرسه لخفّتها وسرعتها، السعف: جريدة النخل، شبه به شعر الناصية المتفرّق.

(3) قعب: وعاء صغير، الوظيف: ما بين الرجل إلى العرقوب وما بين الرسغ إلى الركبة، عجز: غليظ.

(4) الثنن: شعر في مؤخّرة الحافر أو حول الرسغ، الخوافي: ريش ناعم في جناح الطائر تحت القوادم، يفئن: يزددن، تزبئر: تتنفس.

(5) الكفل: العجز، الصفاة: الصخرة الملساء في مجرى السيل، الجحاف: السيل الجارف، مضر: يقتلع ما يمر به.

(6) المتنتان: مثنى متنه جانب الصلب، خظاتا: أي خاظتان، مكتنزتان باللحم، أكب: برك.

(7) الغدر: جمع غديرة، الصر: البرد الشديد.

34- لَهَــا جَبْهَــةٌ كَــسَرَاةِ المِجَــنِّ حَذَّفَــــهُ الـــصَّانِعُ المُقْتَــــدِرْ [1]
35- لَهَا مِنْخَــرٌ كَوِجَــارِ الــضِّبَاعِ فَمِنْــــهُ تُــــرِيحُ إِذَا تَنْبَهِـــرْ [2]
36- وَعَــيْنٌ لَهَــا حَــدْرَةٌ بَــدْرَةٌ وَشُــقَّتْ مَآقِيهِمَــا مِــنْ أُخُــرْ [3]
41- لَهَا وَثَبَاتٌ كَــصَوْبِ الــسَّحَابِ فَــــوَادٍ خَطَـــاءٌ وَوَادٍ مُطِـــرْ [4]

قد لا يظهر الدور الإيقاعي بشكلٍ واضحٍ لهذا التكرار، ولكنّه اضطلع بوظيفتين رئيستين؛ الأولى ساعد على الربط بين الأبيات، والثانية أنّ هذا التكرار أعطى الشاعر القدرة على التوسُّع في الوصف وتعداد مناقب فرسه، وفي الوقت نفسه ساعد ذلك على التطويل والتزويد في أبيات القصيدة.

4.1 تكرار أدوات الاستفهام:

لعلَّ من أهم مميّزات الشعر أنّه لا يَطْلُبُ إجابة على طروحاته، كمـا أنّــه لا يُطْلَبُ منه إجابات محدّدة، فهو سعي دائم لآفاق جديدة، وبحث مستمر في رؤية العالم، وفي سبيل ذلك يطرح الاستفهامات ويكرّرها في هذا الكون، منضمّاً بذلك إلى رؤيــة جمعيّة في الطرح، يقول بشر بن أبي خازم الأسدي[5]:

هَـــلْ لِعَـــيْشٍ إِذَا مَـــضَى لِـــزَوَالِ مِنْ رُجُوعٍ أَمْ هَلْ فَتىً غَيْرُ بَـــالِي؟[6]

فالشاعر يدرك الإجابة القريبة، ولكن يعلق السؤال في الأُفق، ويجعل حرف الاستفهام (هل) أول كلمة في قصيدته، لتكون فاتحة القصيدة سؤال عن كينونة الحياة ومــصير الإنسان الذي وقف الجاهليُّ أمامه متحيّراً، إنّه سؤال في العمق الإنــسانيِّ، وإلاّ لَمَــا وجدنا تفسيراً لتكرار السؤال في الشطر الثاني للبيت نفسه، إذ الفتى جزء من العيش،

---

(1) سراه: ظهر، المجن: الترس، حذفه: صنعه بحذق وأحكم صنعه.
(2) الوجار: حجر الضبع، تريح: تستروح وتتنفس، تنبهر: تصاب بالانبهار؛ أي ضيق التنفس من العدو الشديد.
(3) عين حدرة بدرة: عين عظيمة واسعة.
(4) يشبه سرعتها في الوثب بالسحاب الذي يتجاوز وادياً ويمطر آخر.
(5) بشر بن أبي خازم الأسدي: الديوان، قدم له وشرحه مجيد طرّاد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994، ص120.
(6) غير بال: أي لا يبالي، يريد لا يموت ولا يفنى.

(الحياة)، فالتكرار جاء ليرتفع بتفكيرنا عن الإجابة القريبة المختصرة بـ – لا رجوع– وأنّ الشاعر لا يقصد ذلك.

ويعمل الاستفهام الأول على الربط بين شطري البيت، وجاء تكراره تأكيداً للفكرة التي طرحها في المرّة الأولى.

ويأتي تكرار حروف الاستفهام رأسياً، من ذلك قول أوس بن حجر[(1)]*:

7- أَبَا دُلَيْجَةَ مَنْ يُوصِي بِأَرْمَلَةٍ   أَمْ مَنْ لأَشْعَثَ ذِي طِمْرَيْنِ طِمْلالِ [(2)]
8- أَمْ مَنْ يَكُونُ خَطِيبَ القَوْمِ إِنْ حَفَلُوا   لَدَى مُلُوكٍ أُولِي كَيْدٍ وَأَقْوَالِ[(3)]
9- أَمْ مَنْ لِقَوْمٍ أَضَاعُوا بَعْضَ أَمْرِهِم   بَيْنَ القُسُوطِ وَبَيْنَ الدِّيْنِ دَلْدَالِ [(4)]
12- أَبَا دُلَيْجَةَ مَنْ يَكْفِي العَشِيرَةَ إِذْ   أَمْسُوا مِنَ الأَمْرِ فِي لَبسٍ وَبَلْبَالِ [(5)]
13- أَمْ مَنْ لأَهْلِ لَوِيٍ فِي مُسَكَّعَةٍ   فِي أَمْرِهِمْ خَالَطُوا حَقَّاً بِإِبْطَالِ [(6)]
14- أَمْ مَنْ لَعَادِيَةٍ تُرْدَى مُلَمْلَمَةٍ   كَأَنَّهَا عَارِضٌ مِنْ هَضْبِ أَوْ عِالِ[(7)]

يبدأ الشاعر مرثيته بالبكاء على المرثي ذاكراً اسمه، طالباً من عَيْنَيْهِ سكب الدموع، فالموتى لديه ليسوا سواء، ويواضع ذكر مناقبه، فإذا ما وصل البيت السابع من القصيدة – الأول في الشاهد – توجّه إلى المرثي بكنيته – أبا دليجة – ويستحضر

---

(1) أوس بن حجر: الديوان: تحقيق وشرح د. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط3، 1979، ص103–104.

* أثبتت أرقام الأبيات كما في الديوان.

(2) أبو دليجة: هو فضالة بن كلدة، والقصيدة في رثائه، الأشعث: متغيِّر اللون والهيئة من الجوع والهزل، الطمر: الثوب البالي، طملال: الفقير.

(3) أقوال: فنون في القول. وذهب المبرد في التعازي إلى أنها جمع قيل أي ملك.

(4) القسوط: العصيان، والدين: الطاعة، دلدال: متذبذبون: أي هم بين المعصية والطاعة.

(5) اللبس: الاختلاط، البلبال: الفوضى والارتباك.

(6) مسكعة: المضللة المودرة من المصائب التي لا يهتدي فيها لوجه الأمر، اللؤي: ما جفّ وذبل من الزرع.

(7) العادية: الكتيبة، ململمة: مجموعة، العارض: السحابة، هضب أو عال: وتسمّى ذات أوعال وأم أوعال: وهي هضبة في ديار بني تميم.

الغائب، ويؤسّس لاستفهام لا ينتظر جوابه، فالشاعر يدرك أنّ المرثي لم يعد له وجود سوى في نفسه؛ فيحلّه محل المتلقِّي الذي يسمع الأبيات، وينطلق من التأسيس الاستفهامي الذي وضع في الشطر الأول؛ ليقيم توازناً شكلياً ومضمونياً مدعماً أداة الاستفهام – من – بـ – أم – تصحبها في بقية الأبيات، والحقيقة أنّ الاستفهام نفسه جاء يحمل نوعاً من التفجّع والبكائية على المرثي ومتّخذاً منه سبيلاً لتعداد مناقب المرثي وإظهار أياديه على الأرامل، وفي الشطر الثاني على الأشعث ذي الثياب البالية، ثم هو خطيب القوم في حضرة الملوك في البيت التالي وهو العقل المدبِّر لقومه في البيت الذي يليه، ((ولا شكّ أنّ الخطاب الشعري هنا كان يتجسّد تعبيرياً بوعي لوجود المتلقِّي الذي يتحرَّك قراءة أو سمعاً وراء المسافة التعبيرية، وهو بالضرورة ينتظر أن يتحقّق له الإيقاع على نفس مادة المسافة الأولى، ومن ثمّ يكون التوازن بين المسافتين فاعلاً على عدّة مستويات يتّصل بعضها بالمبدع واختياره الساقط على بنية إيقاعيّة محدّدة، وبعضها بالمتلقِّي وإشباع متعته بتحقيق التوازن السالف، وبعضها بالرسالة نفسها وما تحمله من شحنات صوتيّة ودلالية))[1]. فالشاعر يلحّ على إحضار المرثي من خلال تحديد مكانه بين القوم (من يكون خطيب القوم)، (من لقوم أضاعوا...)، ويسترسل في رسم صورة القوم بعد موته ليعود بعد بيتين؛ ليخاطبه (أبا دليجة)، ويطرح سؤاله (من...) والمتلقِّي يتتبّع سامعاً ويتوقّع، ولا تحدث خيبة الأمل، في هذه القصيدة إذ يجد النسق السابق نفسه بيتاً يخاطب به المرثي، ثمّ يتلوه بيتان (أم من ...)، هذا التوازي في أسلوب الاستفهام يشكّل ترابطاً بين الأبيات، ونسقاً بنائيّاً مؤثّراً ويصورِّ الحيرة والقلق المسيطرين على نفسيّة الشاعر، إنّ الاستفهام يشير إلى التصعيد في الدلالة الوجدانيّة.

وقد يعمل الاستفهام على التصعيد في الدلالة الوجدانيّة بإيجاد نوع من المقارنة[2]. فإضافة للتوازي الشكلي الذي ينتج نمطاً إيقاعياً في الأبيات، فإنّ الشاعر

---

(1) د. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين الطبيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988، ص376.

(2) فايز عارف القرعان: التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد 11، عدد 1996، ص111.

يحدث توازياً آخر عبر جدلية الحضور والغياب، واعتمد على عكس المعادلة إذ حقّق الحضور للميت الغائب من خلال التوجّه في الاستفهام إليه، في حين غيّب حضور القوم، بإعلانه فقدان البديل في الأبيات السابع والثامن والتاسع، والاستفهام في الأبيات الثلاثة يعطي دفعة للمتلقّي لاستقبال البيتين التاليين يرافقهما التوقّع، ((وما يثيره التوقّع ثمّ حدوث المُتَوَقّع من شعور بالرضا لأنّنا ننتظر هذا الذي سيقال ونحن مسبقاً عارفون به))[1]، فيجد حلقة أخرى من التوازي في الأبيات الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر تأخذ النمط نفسه في الأبيات السابقة وتعمل على تعميق الفكرة فيها.

ومن الحروف التي يوظّفها الشاعر حروف النفي كقول عروة بن الورد[2]:

فَلاَ أَنَا مِمَّا جَرَّتِ الحَرْبُ مُشْتَكٍ ... وَلاَ أَنَا مِمَّا أَحْدَثَ الدَّهْرُ جَازِعُ

هذا التكرار الأفقي يقصده الشاعر بوعي، متفاخراً بذاته، فالهلاك ينحصر في سببين؛ ما تجرّه الحرب، أو ما يأتي به حدثان الدهر، ولمّا كان سبب الحرب أوضح أثراً فإنّه قُدِّم في الشطر الأول، وسبقه بضمير المتكلّم المعبّر عن الذات – أنا – ولتحقيق الذات القوية التي يسعى إلى إثباتها فإنّه يعمل على إخفاء أثر مخرجات الحرب فيها، فجاء بحرف النفي – لا – كأول كلمة في البيت – وبالطبع في الشطر الأول منه – وبنوع من التوازي جعل الشكوى آخر لفظ في هذا الشطر.

فلا أنا ← مشتك، وينتقل إلى الشطر الثاني ناقلاً التوازي نفسه إليه.

(ولا أنا ← جازع) وهنا نلحظ التوازي المتكامل بين الشطرين

(ولا أنا ← مشتك) (ولا أنا ← جازع).

وبذا يتحقّق التوازي على المستويين؛ المعنوي بتلبية الرغبة في توصيل الفكرة بعدم الخوف من الحرب، وعدم الجزع من الدهر، وعلى المستوى البنائي حيث يحقّق إيقاعاً متوازياً يتلقّاه المستمع للإنشاد بتفاعل وانسجام.

---

(1) عمران الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، ص182.

(2) عروة بن الورد: الديوان، دراسة وشرح وتحقيق أسماء أبو بكر محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1992، ص81.

ومثل آخر من تكرار حروف النفي قول السليك بن سلكة[1]:

لَعَمْــرُ أَبيــكَ، والأَنْبَــاءُ تُنْمـــى لَــنِعْمَ الجَــارُ أُخْــتُ بَنِــي عُــوَارَا

مِنَ الخَفَــرَاتِ لَــمْ تَفْــضَحْ أَبَاهَــا وَلَـــمْ تَرْفَــعْ لإِخْوَتِهَــا شَــنَارَا[2]

يتحدّث الشاعر عن امرأة أجارته من قومها حين أرادوا قتله في بيتها، فيبدأ البيت بوصفها – من الخفرات – وقد يكتفي بهذا لو كان ما يكتبه نثراً، وإنّما يعتمد إلى تعميق المعنى بأسلوب شعري ((فالشاعر يعيد تنظيم لغة النثر ليحقّق به أغراضه الخاصة))[3]؛ فلتحقيق وصفه للمرأة يلجأ إلى إحداث توازٍ إيقاعي بين شطري البيت قوامه حرف النفي الجازم + الفعل المضارع في الشطر الأول (لم تفضح)، وفي الشطر الثاني (لم ترفع)، والتوازي الأول يتعلّق بأحد لوازم المرأة (أباها) وهو متوقّع بعد الوصف المتقدّم عليه، أمّا في الشطر الثاني، فإنّ باب التوقّع مفتوح بعد (لم ترفع) وإن كان المعنى السابق عليه يعطي بعض الإضاءة، إلاّ أنّ الفعل الذي يفيد الارتفاع والعلوّ والزيادة يأتي منفيّاً، وهنا يحدث نوعاً من الانتظار والخلخلة في توقّع السامع ولكنه يشير إلى الوصول لنهاية البيت، أو يعود التوازي عند الوصول للقافية (شنار) ويستقرُّ المعنى.

وقد نلحظ نموّ الإيقاع من خلال توظيف حرف النفي بشكلٍ متوازٍ في شطري البيت، فالإيقاع ((تنظيم لأصوات اللغة على مسافات زمنيّة متساوية وفي أنماط خاصة))[4].

---

(1) السليك بن سلكة (السليك بن عمرو أو عميرة): الديوان، قدّم له وشرحه د. سعدي الضناوي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994، ص75.

(2) الخفرات: جمع خفرة، وخفرة: أجاره وحماه وحفظ ذمّته، الشنار: الأمر المشهور بالشنعة والقبح، ص75.

(3) السيد محمد البحراوي: البنية الإيقاعية في شعر السيّاب، رسائل جامعية، مجلة فصول، م4، ع2، 1984، ص314.

(4) المرجع السابق، ص314.

وربّما امتدّ التوازي لحرف النفي بشكل رأسي كقول لبيد بن ربيعة[1]*:

6- فَإِمَّا تَرَيْنِي اليَوْمَ عِنْـدَكِ سَـالِماً فَلَسْتُ بِأَحْيَـا مِـنْ كِـلابٍ وَجَعْفَـرِ

7- وَلاَ مِنْ أَبِي جَزْءٍ وَجَارَيْ حَمُومَةٍ قَتِيلِهِمَـا وَالـشَّارِبِ المُتَقَطِّـرِ[2]

8- وَلاَ الأَحْوَصَيْنِ فِي لَيَـالٍ تَتَابَعَـا وَلاَ صَاحِبِ البرَّاضِ غَيْرَ المُغَمَّـرِ[3]

9- وَلاَ مِنْ رَبِيعِ المُقْتَـرِينَ رُزِئْتُـهُ بِذِي عَلَقٍ فَاقْنَي حَيَـاءَكِ واصْـبِرِي[4]

يميل الشاعر إلى استخدام التوازي الرأسي، ويختار لذلك حرف النفـي – لا – في بداية عدد من الأبيات المتوالية؛ وكرّرها مرّتين في البيت الثـامن، وقـد توصّـل لغايته في ذكر من فقد من قومه ومن سادات العرب، في ردِّه على زوجته التي تعذله عن إتلاف المال في شراء الحمد، ويردّ عليها بلغة شعرية بأنّه ليس من مخلّد في هذه الدنيا، ولو كتب الخلود لأحد، لَمَا هلك هؤلاء الذين يسردهم بأسلوب مكثّف، مـشركاً المتلقِّي في البحث عن قصّة كل منهم، وأحسن توظيف الواو مع حرف النفـي، فـي الربط بين الأبيات المتتالية بتوازٍ رأسي يكرّر فيه – ولا- في بداية كل بيت، وربّما لا يظهر الدور الإيقاعي لحرف النفي بشكلٍ جليٍ، ولكن تكرار البداية استخدمه ليعطـي للنص وقتاً زمنيّاً متوازياً للتوقّع يلتقطه المتلقِّي بداية كل بيت.

ولا يزعم الباحث أنّ التكرارات الواردة في القصيدة جاءت كلَّها سلسلة ومولّدة للموسيقى الداخلية ومنتجة وداعمة للإيقاع المرغوب فيه لدى المتلقِّي، فقد عمد الشاعر

---

(1) لبيد بن ربيعة العامري: الديوان، دار صادر – بيروت، ص67-68.

* روعي ترقيم الأبيات حسب ورودها في الديوان.

(2) أبو جزء: خالد بن جعفر بن كلاب قتله الحارث بن ظالم، حمومة: اسم جمل، وقيل ملك مـن ملوك اليمن. وجارا حمومة هما مالك بن جعفر ومعاوية ابن مالك ولهما قصّة مع أحد ملـوك اليمن، المتقطّر: المصروع؛ أي صرع بعد أن شرب وهو معاوية.

(3) الأحوصان: هما الأحوص ابن جعفر واسمه ربيعة وابنه عمرو، قتلته تميم يـوم المـروت، البراض: رجل من كنانة قتل بعروة ابن جعفر الرحال حين تعهد عروة بإجارة لطيمة النعمان وجرّ ذلك إلى حروب الفجّار وضرب المثل بفتكة البراض، المغمر: غير المجرّب.

(4) ربيع المقترين، ربيعة بن مالك والد لبيد، قتلته بنو أسد يوم ذي علق، اقني حياءك: اخفـضي حياءك.

إلى استثمار بعض الأصوات وما اتّصفت به من صفات، ربما اعتقد أنّها تناسب الجوّ العام للقصيدة؛ كتوظيفه حرف الصاد في البيت الحادي عشر والثاني عشر – وإن كان متماشياً مع ما يراه ابن جنّي بقوله القيمة الذاتية للصوت ((فقد جعل – الصاد – أقوى لأنّ الصاد فيه أثر مُشاهد يُرى مثل الصعود إلى الجبل والحائط، والصاد أقوى صوتاً من السين لِمَا فيه من استعلاء))[1]. إلاّ أنّه في سبيل تحقيق ذلك الجو، أحدث ما يسمّى بالمعاضلة نتيجة تكراره لألفاظ تحتوي صوت الصاد بشكل مكثّف كقوله: (صمّصمات مصلخد صلدم) في عجز البيت الحادي عشر، ويتبعه في صدر البيت الثاني عشر بقوله: (مصحت الصم صحوت سرطم)، فعجز البيت الحادي عشر احتوى أربعة ألفاظ وفيها أربعة تكرارات للصاد، وفي صدر البيت الثاني عشر أربعة ألفاظ وفيها أربعة تكرارات للصاد وتكرار واحد للسين.

ويلاحظ صعوبة إنشاء هذين البيتين ويصبح ((بمنزلة مشي المقيد))[2]، ولعلّ ذلك ناتج عن مداخلة بعض الكلام فيما يشبهه من وجه، أو فيما كان من جنسه[3]، وربّما من هذا الباب جاء مدح عمر بن الخطاب ﵁ واصفاً شعر زهير بن أبي سلمى: ((كان لا يعاضل بين الكلام))، ولعلّنا نجد في تعريف ابن الأثير للمعاضلة تفسيراً لِمَا زعمناه من معاضلة في البيتين السابقين من القصيدة، إذ يقول: ((أهمها التعاضل اللفظي بسبب الحروف وهو تكرار حرف واحد أو حرفين في كل لفظة من ألفاظ الكلام المنثور أو المنظوم، حينئذٍ النطق به من ذلك قول الحريري في مقاماته:

وازْوَرَّ مَنْ كَانَ لَهُ زَائِراً   وَعَافَ عَافِي العُرْفِ عِرْفَانَهُ

فقوله: (وعاف عافي...) من التكرير المتعاضل))[4].

---

(1) د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص33-34.

(2) ابن سنان الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد، سر الفصاحة، مطبعة محمد علي صبح، القاهرة، 1969، ص91.

(3) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، ص168.

(4) ابن الأثير: المثل السائر، ق2، ص201.

وقد يجوز لنا القول: إنّ التكرار ليس دائم الفائدة الموسيقية، بمعنى أنّ تناسب التكرار مع الإيقاع أو الموسيقى الداخليّة ليس تناسباً طرديّاً دائماً، وإنّما قد يتسبّب التكرار عكساً على الإيقاع، وهنالك عدّة عوامل تبدو فاعلة إيجاباً أو سلباً على دور التكرار في إنتاج الإيقاع، وعلينا أن نتنبّه إلى أنّ ذلك يبقى نسبياً أيضاً، فقد يؤدّي تكرار حروف ذات مخرجٍ واحدٍ في بيت من الشعر كحروف الحلق ذات الجهد العالي في النطق، إلى ثقلٍ في نطق اللفظ[1]. في حين أنّ حروف العلّة سهلة النطق تساعد على خلق الموسيقى وأبعد ما تكون عن المعاضلة اللفظية، إذ تمنح السلاسة وسهولة الانطلاق في إلقاء وإنشاد الشعر.

5.1 توازي الصِّيَغ:

يُعدُّ توازي الصِّيغ من التكرار الذي قد لا نجد فيه تكراراً للأصوات والألفاظ، وإنّما يتجسَّد التكرار في الصيغ الصرفيّة التي تنعكس بشكلٍ مباشرٍ على الإيقاع في السياق الذي يتوافر فيه هذا التوازي، وهذا لا يعني أنَّه بمقدورنا عزله كليّاً عن تكرار الأصوات والألفاظ، بل قد يتكرّر بعض الأصوات أو الألفاظ ممّا يزيد من غزارة الإنتاج الإيقاعي في النص.

فإنَّ ((كثرة الدرجة تسعى إلى تركيز الفكرة في ذهن المخاطب، وقلّتها تسعى إلى المفاجأة وإلى التنويع))[2].

ولغايات الدراسة فقط، نعمد لهذا التقسيم والتركيز على نوعٍ من التوازي، في حين نكتفي بالإشارة أو التنبيه لِمَا يظهر من أنواع أخرى في الشاهد المختار للدارسة.

وندرس تكرار الصيغ بالطريقة نفسها التي درسنا بها التوازي الصوتي، وأعني التقسيم حسب الامتداد المكاني للتوازي وبذا يكون قسمين:

التوازي الأفقي؛ وهو الامتداد في البيت الواحد، والتوازي العمودي أو الرأسي، وهو الامتداد في بيتين أو أكثر في القصيدة.

---

(1) د. ماهر هلال: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص263.

(2) د. محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهاجيّة تحويلية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص118.

وقد نسمّى الأول الأحادي والشطري، في حين ينتج عن الثاني عـدّة تـسميات وأنواع مثل المزدوج؛ أي في بيتين أو المقطعي إذا قسّمت القصيدة إلى مقاطع حـسب الأفكار التي تتناولها أو التوازي العمودي، وهو الذي يمتدّ في أكثر من بيتين[1].

ومن أمثلة توازي الصيغ الأفقي الشطري قول أميّة بن أبي الصلت[2]:

بُنَـاةُ مكَـارِمٍ وَأُسَـاةُ كَلْـمٍ   دمَـاً وَهُـمُ مِـنَ الكَلْـمِ الـشِّفَاءُ

يظهر التوازي في الشطر الأول من البيت، إذ ينقسم الشطر إلى –بناة مكارم– والجملة الثانية –أساة كلم–، فكل منهما يبتدئ باسم فاعل بناة – باني، أساة – آسـي، ولا يخفى أثر استخدام صيغة اسم الفاعل في الجملتين مع الإيقاع في شطر البيت وما ينعكس من ذلك على المعنى، إذ يتواجد اسما الفاعل في الممدوح، وبمقدورنا إضـافة ضمير الجمع الغائب – هم – قبلهما، وبمقدورنا أيضاً القول هم للمكارم وهم للكلم؛ أي هم للمكارم والكلم.

وقد يمتدّ التوازي بشكلٍ أوسع باتجاه أفقي، فيشكّل حينها التوازي الأحادي بين شطري البيت، فمن ذلك قول عروة بن الورد[3]:

أَكُلُّكُـمُ مُخْتَـارُ دَارٍ يَحُلُّهَـا   وَتَارِكُ هُـدْمٍ لَـيْسَ عَنْهَـا مُـذْنِبُ[4]

اعتمد الشاعر على صيغة اسم الفاعل في شطري البيت – مختار – تـارك– وجمع بينهما في الحكم المتضاد (الاختيار والترك)، وكانت وسيلة الربط اللفظي الذي ابتدأ به البيت (أكلكم) مسبوقاً بالهمزة، على أنّ التضاد فـي المعنـى جـاء مـدعماً للتوازي؛ حيث أكمل المعنى في الشطر الأول بالحلول في الدار التي يـضيف إليهـا الاختيار، وربط الشطرين بالواو، وعوّض عن فعل الحلول في الشطر الأول بأن جعل

---

(1) د. محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهاجية تحويلية، ص100–106.

(2) أمية بن أبي الصلت: الديوان، شرحه وقدّم له وعلّق حواشيه: سيف الـدين الكاتـب، أحمـد عصام الكاتب، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت – لبنان، ص19.

(3) عروة بن الورد: الديوان، ص45.

(4) الهدم بضم الهاء: الواحد هدم بكسر الهاء، ومعناها الشيخ الكبير، المذنب: الذي عليه ذنـب، وربما جمعاً لهدم بفتح الهاء: أي دماء مهدورة لا يحمل عنها ذنب.

فعل الترك متلبّساً ومضمّناً في اسم الفاعل – تارك – المضاف إلى – هُدْمٍ –، وبمعنى آخر فإنّ الحلول يتحقّق من خلالها الاختيار، والرّحيل يتحقّــق مــن خــلال التــرك، فالرحيل والحلول المتضادان يصدران عن فاعلٍ واحدٍ؛ هو ضمير المخاطب ممّا يزيد من توتّر البنية، ويظهر دور التوازي في دلالة المعنى بين الاختيار – دار – يحلهــا– الوجود – وتارك – هدم – الزوال – وعلى المستوى التشكيل الإيقاعي نلحظ الأثــر بين مختار – تارك، ودار – هدم– ، أما المرحلة الأولى من توازي الصيغ الرأسي أو العمودي؛ فهو المزدوج، ومن الأمثلة الواضحة عليه قول الخرنق بنت بدر[1]:

النــــــأزِلُونَ بِكُـــــلِّ مُعْتَـــــرَكٍ   والطَيِّبُـــــــونَ مَعَاقِـــــــدَ الأزْرِ
والـــــضَّارِبُونَ بِحَوْمَـــــةٍ نُزِلَــــتْ   والطَّــــاعِونَ بِــــأَذْرُعٍ شُـــعْرِ[2]

ويأتي التوازي في هذين البيتين من خلال تكرار صيغة اسم الفاعل فيهما، فيبدأ البيت الأول بــ (النازلون) جمع نازل وهي صيغة اسم الفاعل، وكذلك البيت الثــاني يبدأه بــ (الضاربون)، ويتبع الشاعر اسم الفاعل في كلا البيتين بحرف جــرّ (البــاء) يفيد الإلصاق، ويربطهما بلفظين بينهما مقاربة كبيرة في المعنى، ففــي البيــت الأول يجر لفظة (كل) التي تفيد الشمول، بعكس التبعيض، وأضيف (كل) إلى معترك مكــان الاعتراك وشدة القتال، وفي البيت الثاني يجر لفظة (حومة) وتعني شدّة القتال، ولعلّــه أقام البيتين دون حرف الواو – التي كثيراً ما تظهر كرابط؛ لسبب نفسي هو شــعوره بتكامل المعنى في البيتين فالنزول يتلوه الضرب، وقد يكون بمقدورنا إجراء التبــديل بين الكلمتين في المواقع وتشكيل هذه المعادلة النازلون الضاربون ⇦ بكل معترك بحومة نزلت ، فهناك توازٍ واضح بين خط التعبير وخط المحتوى.

وما أخَّرنا الإشارة إليه هو أنّ البيتين يمتلكان توازياً أفقياً أيضاً؛ أي أننا أمــام توازٍ أفقي وآخر رأسي، وهذا ما يزيد من وتيرة الإيقاع ويعمّق انعكاس أثر التــشكيل

---

(1) الخرنق بنت بدر: الديوان، رواية أبي عمرو بن العلا، شرحه وحقّقه وعلّق عليه يسرى عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1999، ص43.

(2) بأذرع شعر: أذرع شديدة قوية، والأشعر اللحم تحت الظفر، وهو أشعر الرقبة شــديد شــبه بالأسد وإن لم يكن ثَمَّ شعر.

البنائي على المعنى، فينقل المتلقِّي إلى أجواء المعركة وضجيج المعترك، ويكاد يرى ساحة النزال، هذا الظرف النفسي الذي كتبتْ فيه الشاعرة قصيدتها مفتخرة بقومها، وربما وصَّلَنَا إلى نوعٍ من التقسيم والموازنة من خلال توزيع أسماء الأفعال الأربعة على بداية الأشطار، وهذا لا يخفى دوره في جرس الإيقاع

النازلون ـــــ الطيبون

الضاربون ـــ الطاعنون

وهذا التكثيف في المعنى في استخدام صيغة اسم الفاعل في المبنى، يعكس أثر وسيطرة الممدوح في المعنى والمضمون، الذي تحتويه رسالة الشاعر والتي تهدف إلى إيصالها للسامع وهذا ما نسميه بالتوازن بين المبنى والدلالة.

وننطلق من التوازي المزدوج إلى التوازي الرأسي في أكثر من بيتين، ونتناول مثالاً على ذلك مقطوعة من شعر أبي زبيد الطائي(1):

6- غَيْرَ أَنَّ اللجْـلاجَ هَـدَّ جَنَـاحِي ... يَـوْمَ فَارَقْتُـهُ بِـأَعْلَى الصَّعِيدِ

7- فِي ضَرِيحٍ عَلَيْـهِ عَـبءٌ ثَقِيـلٌ ... مِـنْ تُـرَابٍ وَجَنْـدَلٍ مَنْـضُودِ

8- عَنْ يَمِينِ الطَّرِيقِ عِنْدَ صَدَىً حرَّ ... ان يَـدْعُو بِاللَّيْـلِ غَيْـرَ مَعُـودِ

9- صَادِياً يَـسْتَغِيثُ غَيْـرَ مُغَـاثٍ ... ولَقَـدْ كَـانَ عُـصْرَةَ المَنْجَـودِ

10- رُبَّ مُسْتَلْحِمٍ عَلَيْهِ ظِـلاَلُ المَـوْ ... تِ لَهْفَـانَ جَاهِـدٍ مَجْهُـودِ

11- خَارِجٍ نَاجِذاهُ قَـدْ بَـرِدَ المَـوْتُ ... عَلَـى مُـصْطَلاهُ أَيَّ بـرُودِ

13- فَدَعَا دَعْـوَةَ المخنّـقِ والتَّلْبِيـبِ ... مِنْـهُ فـي عَامِـلٍ مَقْـصُودِ

18- غَيْرَ مَـا نَاكِـلٍ يَـسِيرُ رُوَيْـداً ... سَـيْرَ لا مُرْهَـقٍ وَلاَ مَهْـدُودِ

تبدو روح الغربة والضعف وقد سيطرت على الشاعر ساعة ولادة القصيدة، فوداع عزيز في بلاد قفر لا يقدّم سوى صورة الموت، التي تعني الفرقة والعزلة والوحدة والبُعد، وأنّ الميت لم يعدّ فاعلاً إلاّ في الذكريات واستحضار الماضي، بينما هو الآن متلقٍ لأفعال الآخرين، ولعلّ من أكثر الصيغ تعبيراً عن هذا الموقف هي

---

(1) أبو الزبيد الطائي: شعر أبي زبيد، ص44-46.

صيغة اسم المفعول، التي توحي بالضعف الذي انتقل للشاعر عبر إحساسه بما وصل إليه – اللجلاج – المرثي الذي دفن تحت ثقيل من التراب والجندل المنضود، وتوالت صيغة اسم المفعول في الأبيات وتركّز ورودها في القافية – منضود، معود، منجـود، مجهود، مقصود، مهدود – فيحشو الأبيات – مغاث، مرهق –، ولكن حضور صـيغة أخرى تظهر في النص وهي صيغة اسم الفاعل، وهي تفيد المفعولية في السياق الـذي وردتْ فيه – صاديا، مستلحم، جاهد، عامل، ناكل –، وهذا ما يظهر دور التوازي في بناء القصيدة ((فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلّطة على أعماق الـشاعر وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر، فيضيئها بحيث يطلع عليها أو لنقل إنّه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظّم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما))[1]. ففكرة المـوت هـي الفكـرة المسيطرة حتى تكرّر لفظ الموت أكثر من مرّة في المقطوعة، إضافة للـسياق الـذي بمجمله يدور حول الموت، وهذا الاستخدام البنائي وما له من أثر على الإيقاع يعمـل على تبئير الفكرة المضمونية في القصيدة وإيصال الرسالة إلى المتلقي.

ونلتمس هذا بشكل آخر عندما يتعلّق الأمر بالفخر، فإنّ الصيغ الصرفية تنتقل من المفعوليّة إلى الفاعلية، ونلحظ مصاحبة ضمائر المتكلّم لهذه الصيغ ومثـال علـى ذلك[2]:

19- بَأَنَّـا النَّـازِلُونَ بِكُـلِّ ثَغْـرٍ وَأَنَّـا الـضَّارِبُونَ إِذَا الْتِقُيْنَـا[3]
20- بأَنَّـا المَـانِعُونَ إِذَا أَرَدْنَـا وَأَنَّـا العَـاطِفُونَ إِذَا دُعِينَـا[4]
21- وَأَنَّـا الحَـامِلُونَ إِذا أَنَاخَـت خُطُـوبٌ فِـي العَـشِيرَةِ تَبْتَلِينَـا[5]

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص276-277.

(2) أميّة بن أبي الصلت: الديوان، ص85.

(3) الثغر: موضع المخافة.

(4) المانعون: من المنعة والحماية، العاطفون: أي الذين يعطفون على الأعداء في الحرب.

(5) الحاملون: المحتملون: أناخت: يعني المصائب إذا حلّت، تبتلينا: تختبرنا.

22- وَأَنَّــا الرَّافِعُــونَ عَلَــى مِعَــدٍّ أَكُفَّــاً فِــي المَكَــارِمِ مَــا بَقِينَــا
23- أَكُفَّــاً فِــي المَكَــارِمِ قَــدَّمَتْهَا قُــرُونٌ أَوْرَثَــتْ مِنَّــا قُرُونَــا[1]

لعلّ أوضح ما يكون في هذه الأبيات هو ظاهرة التوازي سواء من حيث الصيغ أو الترتيب المكاني للمفردات، أو من حيث المفردات نفسها، فمن حيث الصيغ نجد الشاعر وقد استخدم اسم الفاعل (فاعل + ون) ست مرّات في الأبيات الأربعة (19-22)، وهذه الصيغ الست المستخدمة تختزل لنا حياة العربي التي عاشها في الجاهلية، أو قل مواقع فخر الجاهلي سواء عاشها واقعاً أو رسم صورتها في خياله، فالصيغة الأولى – النازلون – وفي موقع الفخر لا يكون النزول في أي مكان، وإنما في الثغور، حيث المخافة وليس كل امرئ يتسنّى له ذلك، وحين النزول في مكان المخافة لا بُدَّ من المواجهة، والفخر يحتم على الشاعر الضرب وليس الفرار، فجاءت الصيغة الثانية – الضاربون – وهنا يتذكّر العربي الحِمَى والمحارم فلا مناص من الحماية، فجاءت الصيغة الثالثة – المانعون – ويكون الكرّ والفرّ، ويختار الشاعر لقومه الكرّ، فتكون الصيغة الرابعة – العاطفون – وإذا وقعت المصائب فلا بُدَّ من حاملٍ لها، من أرامل وأيتام، وقد تكون ديات تدفع، وهذا يوصلنا للصيغة الخامسة – الحاملون– وقد يكون بعد ذلك متّسع للراحة، وينطلق العربي في فخره بخصلة أخرى نافست السيف وهي الكرم والثرى، فتكون الصيغة السادسة لاسم الفاعل – الرافعون–، وبذا يتّضح الجوّ النفسي الذي سيطر على الشاعر ساعة نظمه لقصيدته، فيوظّف اسم الفاعل ست مرات، تنتقل بين أربعة أبيات يحقّق من خلالها اكتمال الفكرة، وهو في سبيل فكرة الفخر يسيطر عليه ضمير المتكلم الجمع – أنَّا – فترد بعدد ورود صيغة اسم الفاعل أي ست مرّات، وبأقل منها بقليل ترد – إذا – الشرطية حيث ورودها أربع مرات ويكون رسم خطاطتها الضمير (أنا) ←اسم الفاعل (الفاعلون) + إذا + ففعل – وندرك من هذه الخطاطة أنّ الشاعر تملّكته فكرة الفخر بل إنّ العقل الجمعي للشاعر الجاهلي قد سيطر عليه، فلم يعد يتكلّم باسمه وإنما باسم العشيرة الأم الذكورية – أنا – وبعد ذلك اسم الفاعل المسبوق بـ – ال التعريف –

(1) قرون: الأمة التي تأتي بعد أمّة.

وقد تفيد حصر الفعل بهم دون غيرهم، ويتلوه – الواو والنون – لتأكيد الضمير الذي ابتدأ به – أنا–، ثم – إذا – التي تنبئ بالجاهزية لدى العربي للتعامل مع أي حدث، وقد يكون هذا الذي ذكرناه يصور التوازي بين المبنى والمضمون، ممّا يدفعنا لإعادة النظر في التوازي القائم بين شطري البيت الواحد وبين الأبيات المتوالية في المقطوعة، فالبيت الثاني رقم عشرين، يظهر فيه التوازي بدرجة عالية بين الشطرين وخطاطة ذلك:

الشطر الأول الواو + الضمير– أنا – + ال + اسم الفاعل– ون + إذا + الفعل + نا

الشطر الثاني الواو+الضمير–أنا–+ال–اسم الفاعل–ون+الفعل+نا

ويتسلسل هذا التوازي الشكلي إلى بقية أبيات المقطوعة (الشاهد) مع شيء طفيف من التغيير ولكن نغمة الإيقاع تبقى واضحة من خلال تتابع الضمير كتكرار بداية في كل بيت، ويتلوه اسم الفاعل، ثمّ تكون القافية متناغمة ومتوازية مع ضمير بداية البيت (وأنا – نا) في الأبيات الأربعة (أنا ← القتينا – دعينا – تبتلينا – بقينا).

ومن الصيغ الصرفية التي وظّفها الشعراء، صيغ المبالغة؛ ويرد ذلك واضحاً في شعر الخنساء في رثائها لصخر، حيث تقول[1]:

9- خَطَّابُ مَفْصَلَةٍ فَرَّاجُ مُظْلِمَةٍ إنْ هَابَ مُفْظِعَةً أَتَى لَهَا بَابَا[2]

10- حَمَّالُ أَلْوِيَةٍ شَهَّادُ أَنْجِيَةٍ قَطَّاعُ أَوْدِيَةٍ لِلْوِتْرِ طَلاَّبَا[3]

11- سُمُّ العُدَاةِ وفَكَّاكُ العُنَاةِ إِذَا لاَقَى الوَغَى لَمْ يَكُنْ لِلْقِرْنِ هَيَّابَا[4]

---

(1) الخنساء، تماضر بنت عمرو: شرح الديوان، أبو العبّاس ثعلب، قدّم له وشرحه د. فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 2004، ص78–80.

(2) خطاب: أي خطيب، وأخطبه: الفصل، والفصل الحق لأنّه يفصل بها أي يصيب مفصل الحق (مفصلة – مفعلة) مفضعة: أمر شديد.

(3) حمال ألوية: دلالة القيادة حمل اللواء، أنجية أي أنّه رئيس قوم ولا ينتجون دونه، قطاع أودية أي أنّه يبعد الغزو ويدخل الأرض المجهولة، للوتر طلابا: أي لا ينام على ثأر حتى يأخذه.

(4) سم العداة: أي أنّه قاتل الأعداء، العناة: جمع عان: الأسير وأصله من عنا يعنو إذا خضع، الوغى: الضجة والصوت، ثمّ غلب عليه صوت الحرب، القرن: العدو المثل في الشجاعة والقوة والشدة وفنون القتال.

تكاد تكون الخنساء شاعرة الرثاء الأولى، بين شعراء العرب قبـل الإسـلام، ولعلّ أشهر ما في رثائها تلك القصائد التي نظمتها في رثاء أخيهـا صـخر، والتـي قاربتْ فيها صورة صخر من البطل الأسطورة، ونشعر بإيمانها المطلـق بشخـصية صخر، فهو الخطيب مفرّج الكرب وحامي اللواء والذاهب إلى مـا وراء المجهـول، وهو من يفكّ الأسير وهو من لا يهاب القرن. هذا قليل ممّا وصفت به الخنساء أخاها صخراً، والديوان يزخر في ألفاظ المدح والثناء لصخر، وهي في سبيل ذلك كثيراً مـا تميل إلى استخدام صيغ صرفية محدّدة، في أغلبها صيغ المبالغة التي نستشعر التكرار في بنائها، ولعلّ أكثر هذه الصيغ انتشاراً في شعرها هي – فَعَّال –، وقد تكرّرت في الأبيات الثلاثة ثماني مرّات (خطّاب، فَرَّاج – حمَّال، شَهَّاد، قطاع طَـلاَّب – فَكَّـاك، هَيَّاب)، وهذه الصياغة نفسها نجدها تنتشر في قصيدة أخـرى فـي رثائهـا لـصخر ومطلعها(1):

مَـــا هَـــاجَ أَمْ بِـــالعَيْنِ عُـــوَّارُ أَمْ ذَرَّفَتْ أَمْ خَلَتْ مِـنْ أَهْلِهَـا الـدَّارُ

ويصف الشوري استخدام الصيغ بقوله: ((مع العودة لصيغ المبالغة (النحـار – مقدام – مسعار – عقار – محال – هباط – شهاد – جرار) وقد نمت الـصيغة فـي الأبيات بحيث وصلت ذروتها في البيت العشرين:

حَمَّـــالُ أَلْوِيَـــةٍ هَبَّـــاطُ أَوْدِيَـــةٍ شَـــهَّادُ أَنْدِيَـــةٍ لِلْجَـــيْشِ جَـــرَّارُ

حيث استخدمت أربع مرّات موحّدة الإيقاع – فَعّال – ومن الجليّ أنّ سلـسلة صـيغ المبالغة تصل عمقاً يجسّد اللحظة الماضية في زمن الحاضر، فيملؤه بالنشوة الكاذبـة التي خلقت جواً نسقياً عجيباً في الأبيات من الخامس عشر إلى التاسع عـشر، حيـث كانت وحدات الصياغة تتابع في نطاق صوتي مدهش، وهذا التطابق يمـنح الأبيـات انسجاماً مطلقاً متلوّناً بين الإيقاع اللفظي والمعنوي يجسّد البنية الدلاليّة بإلغاء الحـسّ الحقيقي المأساوي، وإظهار حسّ اللحظة الماضية المليئة بالحركة والحيـاة والبهجـة

(1) الخنساء: الديوان، ص225–235.

المفعمة بالذكريات؛ بحيث تتشكّل الحركة الحاضرة على هذا المحور بديلاً مطلقاً للماضي حتى يصبح كوناً بديلاً للكون القديم))[1].

ومن توازي الصيغ الصرفية التي يوظّفها الشعراء في قصائدهم صيغ الفعل، وللفعل أثره الواضح في التركيب اللغوي، حيث يمنح النص نوعاً من الحراكية والحيوية، ويجعله قادراً على السير قدماً في بناء النص وتطوير المعنى، ومن ذلك قول عنترة العبسي[2]:

رَمَتِ الفُؤَادَ مَلِيحَةٌ عَذْرَاءُ ... بِسِهَامِ لَحْظٍ مَا لَهُنَّ دَوَاءُ[3]

مَرَّتْ أَوَانَ العِيْدِ بَيْنَ نَوَاهِدٍ ... مِثْلِ الشُّمُوسِ لحَاظُهُنَّ ظَبَاءُ[4]

فاغْتَالَنِي سَقَمِي الَّذِي فِي بَاطِنِي ... أَخْفَيْتَهُ فَأَذَاعَهُ الإِخْفَاءُ[5]

خَطَرَتْ فَقُلْتُ قَضِيبُ بانٍ حَرَّكَتْ ... أَعطَافَهُ، بَعْدَ الجَنُوبِ صَبَاءُ[6]

وَرَنَتْ، فَقُلْتُ غَزَالَةٌ مَذْعُورَةٌ ... قَدْ رَاعَهَا وَسْطَ الفَلاةِ بَلاَءُ[7]

وَبَدَتْ فَقُلْتُ البَدْرُ لَيْلَةَ تِمِّهِ ... قَدْ قَلَّدَتْهُ نُجُومَهَا الجَوْزَاءُ[8]

---

(1) د. مصطفى عبد الشافي الشوري: دراسة أسلوبية لقصيدة جاهلية، مجلة البيان، ع215، 1984، ص12.

(2) عنترة بن شداد العبسي: الديوان، تحقيق: بجدر الدين حاضري، دار الشرق العربي، بيروت، ط1، 1992، ص111-112.

(3) مليحة: حسناء، عذراء: بكر، اللحظ: مؤخر العين.

(4) أوان: حين ووقت، نواهد: ناهد وناهدة التي نهد ثديها وأشرف، الظباء بالضم وأصله الظبي وقد مدّه الشاعر للضرورة وهو جمع ظبّه: حد السيف.

(5) اغتالني أصله من الغيلة وهو القتل غيلة وخدعة، سقمه: مرضه، باطني: يقصد الذي في قلبه من حب، أذاعه: نشره.

(6) خطرت: مرّت تميل منثنية، البان: شجر يطول مستقيماً، أعطاف: جوانب، الجنوب: ريح حارة، الصبا: ريح ناعمة من الشرق.

(7) رنت: أدامت النظر في سكون طرف، مذعورة: مضطربة خائفة، راعها: أخافها، البلاء: الخطر الدائم.

(8) ليلة تمه: ليلة التمام في منتصف الشهر، الجوزاء: أحد الأبراج وهو ذو نجوم كثيرة.

بَسَمَتْ فَلاَحَ ضِيَاءُ لُؤْلُؤِ ثَغْرِهَا فِيْهِ لِدَاءِ العَاشِقِينَ شِفَاءُ(1)
سَجَدَتْ تُعَظِّمُ رَبَّهَا فَتَمَايَلَتْ لِجَلاَلِهَا أَرْبَابُنَا العُظَمَاءُ(2)
يَا عَبْلُ مِثْلُ هَوَاكِ أَوْ أَضْعَافَهُ عِنْدِي إِذَا وَقَعَ الإِيَاسُ رَجَاءُ(3)
إِنْ كَانَ يُسْعِدُنِي الزَّمَانُ فَإِنَّنِي فِي هَمَّتِي بِصُرُوفِهُ إِزْرَاءُ(4)

في إحصائيّة بسيطة نجد أنّ صيغة الفعل تكرّرت إحدى وعشرين مرّة، وأنّها جاءت في تسع عشرة مرّة بصيغة الماضي، وفي تكرارين بصيغة المضارع، ونلاحظ أيضاً أنّ عدد أبيات المقطوعة عشرة أبيات كانت بدايات ثمانية أبيات بالفعل، وهذه الأفعال جميعها بصيغة الماضي، وأنّ تسعاً منها على صيغة (فعل + ت)، وأنّ أحد عشر فعلاً جاء ثلاثياً، فبالإضافة لتلك الحراكية التي تفيدها صيغة الفعل للقصيدة، فإنّها وإن كانت في صيغة الماضي إلاّ أنّها تعطي نوعاً من الحياة للنص، وتملك الشاعر فرصة تنويع في الوصف حتى تتكامل الصورة التي ينوي رسمها للمحبوبة. أمّا صيغة الماضي المستخدمة، فإنّها وإن أضعفت لحظة الحاضر في النص، فإنّها لا تغيب عن أذهاننا أنّ الشاعر يتحدّث عن ذكريات مرّت به وصورة تجاوزها الزمن تقدّمها هذه الصيغة بما يشبه السرد القصصي تطور فيها الأحداث، فالفعل الأول – رمت– ملتصق بتاء التأنيث يوصل الفعل بصفة المحبوبة اللاحق له – مليحة + عذارء– ويقع أثر الحدث على فؤاد الشاعر، والفعل – رمى – هنا يمتلك أسباب القوة – سهام اللحظ – وتبدأ الحواريّة بين المحبوبة التي صدرت عنها الأفعال والشاعر الذي يتلّقى أثرها، ويكون الفعل الثاني – مرت – ويعني المرور دون التوقّف، نستنتج مدى التأثير الذي أحدثه هذا المرور دون التوقّف وهو مرور يأخذ صفة التأثير من المحبوبة؛ إذ كان برفقتها – نواهد مثل الشموس – لم يحدثن أي أثر، وإن كانت لحاظهن كالظبي الثنائية الفعلية، فهي في البيت الرابع – خطرت – وهو فعل حراكي حدث يقابله فعل من الشاعر ولكنه فعل وصفي يقتصر على القول – فقلت –، ثمّ في

(1) ضياء: الثغر: بريق فمها، داء العاشقين: مرضه.

(2) مجدت بمعنى برزت وظهرت، الأرباب: السادة الأشراف.

(3) الأياس: اليأس.

(4) صروف مفردها صرف، حدثان: الدهر ونوائبه، أزراء: احتقار.

البيت الخامس – ورنت –، – فقلت –، السادس – وبدت –، – فقلت – ثم في البيت السابع – بسمت – فلاح – ونستطيع التقدير – أبصرت .. رأيت– ويبقى فعل سكون، وفي البيت الثامن تكتمل أفعال المحبوبة – سجدت، تعظم –، وفي المقابل ليس الشاعر وحده بل السادة والأشراف، – فتمايلت – ثم يكون النداء من الشاعر للمحبوبة – يا عبل – وهو ينمّ عن رغبة في المحبوبة وضعف أمامها ورجاء بلقائها فهو الشفاء.

وليس هذا كل ما قدّمته صيغة الفعل للقصيدة، فإنّ هذا الجانب مضموني ساقه الشاعر وفق توازي شكلي وهب للقصيدة إيقاعاً من خلال ربط الأبيات بتوالي صيغة – فعلت – في بداياتها شكّلت سلكاً ممتداً من ((خلال التوزيع المكاني للتكرار داخل الأبيات، حيث نلحظ كثافة الإيقاع الموسيقي المتناسبة مع هذا التوزيع إذ يزداد إذا كان التوزيع ذا أبعاد متساوية))[1].

فالتكرار يخلق نوعاً من التوازي بين الأبيات ((ويتبيّن لنا أنّ دور التكرار ذو فعاليّة مؤثّرة في الأداء الشعري على المستوى الصوتي والدلالي، تكثيفاً وتعميقاً أو تسطيحاً وتهميشاً، بحيث أصبح موضع التكرار بمثابة منبّه فني يندفع منه المعنى أو يتوقّف عنده، وفي كلتا الحالتين ساهم بقسطٍ وافٍ في شعرية الأداء))[2].

وممّا يمتاز به توازي الصيغ، على التوازي الصوتي أو تكرار الألفاظ، أنّ المتلقِّي وهو يسمع أو يقرأ يحسّ بلذّة النغم الإيقاعي دون أن يبصر تكرار الألفاظ، فالنغم الإيقاعي يصدر عن توحّد الصيغ وتواليها دون أن تتشابه أصوات الألفاظ، وهذا ما يدفع المتلقِّي للحدس والتوقّع والمتابعة للنص تتبّعاً لجرس الإيقاع الداخلي.

---

(1) محمّد عبد المطلب: التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ (دراسة أسلوبية)، مجلة فصول، م3، ع2، 1983، ص50.

(2) المرجع نفسه، ص51.

6.1 التوازي التركيبي النحوي:

وهو التوازي الناتج عن تكرار تراكيب نحوية يظهر أثرها في تنغيم الإيقاع، وقد امتاز الشعر الجاهلي بوحدة البيت واستقلاليته نحوياً، فـ ((بالكاد أبياتاً قليلة تعتمد على أخرى تالية نحويّاً، وإن كان ثمّة أبيات كثيرة تعتمد دلاليّاً على الأبيات السابقة عليها))[1]، ويشترك التوازي النحوي مع التوازي الصوتي والصرفي في التشكيل الإيقاعي وتعميق المعنى المتناول في النص، وجمع الامتداد المكاني بين هذه الأنماط من التوازي، فنرى التوازي بشقّيه الأفقي والرأسي، ومن الأمثلة الدالة في باب التوازي النحوي الأفقي قول الأعشى[2]:

وَلَسْتَ فِي السِّلْمِ بِذِي نَائِلٍ وَلَسْتَ فِي الهَيْجَاءِ بَالجَاسِرِ[3]

يكاد يتكرّر القالب النحوي نفسه في شطري البيت، فيبدأ الشطران بالواو،ثمّ بـ (لست) التي تفيد النفي موجّهة في الشطرين للمهجو ويختم الشطرين كذلك بصيغة صرفية واحدة هي اسم الفاعل، وكذلك تكرر حرفي الجر في الشطرين (في، الباء)، وكذلك في ترتيبها، ونلحظ ثنائية الولوج والفشل في الوقت نفسه، تكرّر في الشطرين.

وثمّة أمر دلالي يحويه شطرا البيت، وينقسم بينهما، ويضم حالتين متضادتين لحياة الإنسان لا ثالث بينهما، هما حالة السلم في الشطر الأول وحالة الحرب في الشطر الثاني، ووضع الشاعر كلاً منهما في شبه جملة يسبقها النفي (ولست في السلم)، (ولست في الهيجاء)، ويليهما في كلا الشطرين بتركيبين نحويين متوحّدين تركيبياً (بذي نائل)، (بالجاسر)، وفيهما يعمل الشاعر على إخراج المهجو من دائرة الفاعلية إلى الدور السلبي والفشل؛ أي في حالتي السلم والحرب، ويظهره عنصراً غير فاعل في دائرة الحياة، وإذا نظرنا نظرة سيميائية للبيت، فإنّنا نرى طغيان المخفوضات عليه (السلم، ذي، نائل، الهيجاء، الجاسر) بسبب أربعة من حروف الجر،

---

(1) ماري كارتين باتسون: عرض كتاب الاطراد البنيوي في الشعر دراسة لغوية لخمس قصائد جاهلية، مجلة فصول، القاهرة، مجلد 4، ع2، 1984، ص310.

(2) الأعشى: شرح الديوان، ص182.

(3) الهيجاء: الحرب، الجاسر: الصلب المتحمّل للصعاب.

والأخيرة من الشطر الأول بسبب الإضافة، هذا التتابع للمخفوضات يشعرنا بنوع من الانحدار لسير الألفاظ في البيت، والتصوّر نفسه يسقط على المهجو ويشعرنا بانحداره إذ أخفق في أجواء السلم، واتبع ذلك الإخفاق في ظرف الحرب، ولعلّ صورة التوازي بين شطري البيت أصبحت واضحة على المستوى البنائي من خلال التركيب النحوي، وقد انعكس ذلك على الإيقاع، والدلالة في ذات الوقت. ((فالتوازي هنا لم يأت لتحقيق هدف إيقاعي فحسب، ولكنّه جاء خادماً للدلالة، ومحقّقاً علاقة لا تنفصم أصلاً بين هذين العنصرين المتلازمين، والإيقاع هنا لم يبق مكوّناً خارجياً، ولكنه أصبح عنصراً أساسياً في بنية النص، فقد أخذت نظرية الشعر في دراسة الإيقاع باعتباره أساساً بنائياً للشعر، ليحدّد مجمل عناصره السمعية أو غير السمعية))(1).

ومثال آخر على التوازي النحوي الأفقي قول قيس بن الخطيم(2):

مَتَى مَا تَقُدْ بِالبَاطِلِ الحقَّ يَأْبَهُ وَإِنْ قُدْتَ بِالحَقِّ الرَّوَاسِي تَنْقَدِ

نلحظ نوعاً من التوازي النحوي بين شطري البيت، فهما جملتان شرطيتان، توازت فيهما الألفاظ والسياق فكانت كما يلي:

متى	ما	تَقُدْ	بالباطِل	الحَقَّ	يَأْبَهُ
إن	زائدة	قدت	بالحق	الرواسي	تنقد

هذا التوازن يتمخَّض عن إيقاع وموسيقى داخلية، كما أنّ صوره تنعكس على الدلالة، ويتولّد لدينا دلالة تختلف عن الدلالة التوافقيّة في البيت السابق، بأنّها دلالة ضديّة، وهذا ما يعمّق دور التوازي التركيبي في توليد الدلالة، ويهدف هذا النوع من التوازي إلى إقناع المتلقّي بوجهة النظر المتبنّاة، والتركيز على الفكرة من أجل التأثير المباشر(3)، فالفعل المضارع الذي يختم الشطر الأول يفيد نفي عملية الانقياد للحق بالباطل، وهذا يوازي ضديّاً دور الفعل في خاتمة الشطر الثاني والذي يقدّم دوراً

---

(1) د. سامح الرواشدة: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، ص20.

(2) قيس بن الخطيم: الديوان، تحقيق د. ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ط2، 1967، ص130.

(3) فاضل تامر: مدارات نقدية، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ط1، 1987، ص230.

إيجابياً، ويتحقّق الانقياد للرواسي بالحق ولعلّ الشطر الأوّل جاء مُؤسساً للفكـــرة فـــي الشطر الثاني.

وننتقل إلى الضرب الثاني من ضربي التوازي التركيبي النحويّ، وهو الرأسي أو العمودي، وفيه يزداد التوازي وضوحاً، إذ يمتدّ عبر أبيات القصيدة فيتشكّل نـــوع من التنظيم الإيقاعي، يدركه المتلقّي أثناء استقباله للقـــصيدة، وقـــد يـــشعره بتـــوالي التراكيب النحوية، ويثير لديه دافعيّة التوقّع، ويخلق نمطاً من توتّر البنية التي نفترض انعكاسها على المضمون في محاولة لإيجاد سياق يفضي للدلالة، التي تجعل للفن هدفاً ورسالة، وقبل ذلك يعمل على تهيئة المتلقّي لإشراكه في معاودة إنتاج القصيدة، فهـــذا التشابه السيميائي للتراكيب النحوية في الأبيات، يقدّم الانسجام البنائي ويعمـــل علـــى جذب حاستين من حواس المتلقّي، النظر للجانب السيميائي، وحاسة الـــسمع للجانـــب الإيقاعي المنتج من تكرار البنى النحوية في أبيات القصيدة، وبذا فإنّه يجد نفـــسه إزاء دلالات تحتاج للتعامل الذهني والانسجام مع كلية النص.

ومن الأمثلة الدالة على ذلك قول زهير بن أبي سلمى(1):

1- أَلاَ، لَيْتَ شِعْرِي، هَلْ يَرَى النَّاسُ مَا أَرَى
مِنَ الأَمْرِ، أَوْ يَبْدُو لَهُمْ مَـــا بَـــدَا لِيَـــا ؟

2- بَـــدَا لِـــيَ أَنَّ اللهَ حَـــقٌّ، فَزَادَنِـــي
إِلَى الحَقِّ، تَقْوَى اللهِ، مـــا كـــانَ بَادِيَـــا

3- بَـــدَا لِـــي أَنَّ النَّـــاسَ تَفْنَـــى نُفُوسُـــهُم
وَأَمْـــوالُهُمْ، وَلاَ أَرَى الـــدَّهْرَ فَانِيَـــا

4- وَإِنِّي مَتَى أَهْـبِطِ، مِـنَ الأَرْضِ، تَلْعَـةً
أَجِـدْ أَثَـراً قَبْلِـي، جَدِيـداً، وَعَافِيـا

(1) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص167–174.

5- أَرَانِي إِذَا مَا بِتُّ بِتُّ عَلَـــى هــوىً

وَأَنِّي إِذَا أَصبَحْتُ أَصْــبَحْتُ غَادِيَــا

6- إِلَى حُفْرَةٍ، أُهْــدَى إِلَيْهَــا، مُقِيمَــةٍ

يَحُثُّ إِلَيْهَــا سِــائِقٌ، مِــنْ وَرَائِيَــا

7- كَأَنِّي، وَقَدْ خَلّفْــتُ تِــسْعِينَ حِجَّــةً

خَلَعْتُ بِهَا، عَــنْ مَنْكِبِــيَّ، رِدَائِيَــا

8- بَدَا لِيَ أَنِّي لَسْتُ مُدْرِكَ مَا مَــضَى

وَلاَ سِــابِقَاً شَــيْئَاً، إِذَا كَــانَ جَائِيَــا

9- أَرَانِي إِذَا مَا شِــئْتُ لاقَيْــتُ آيَــةً

تُذَكِّرُنِي بَعْضَ الَّــذِي كُنْــتُ نَاسِــيَا

10- وَمَا إِنْ أَرَى نَفْسِي تَقِيهَا كَرِيهَتِــي

وَمَا إِنْ تَقِي نَفْسِي كَــرَائِمُ مَــا لِيَــا

11- أَلاَ، لا أَرَى عَلَى الحَــوَادِثِ بَاقِيَــا

وَلاَ خَالِــداً، إِلاَّ الجِبَــالَ، الرَّوَاسِــيَا

12- وإِلاَّ الــسَّمَاءَ، والــبِلاَدَ، وَرَبَّنَــا

وَأَيَّامَنَــا، مَعْــدُودَةً، واللَّيَالِيَــا

13- أَلَــمْ تَــرَ أَنَّ اللهَ أَهْلَــكَ تُبَّعَــاً

وأَهْلَكَ لُقْمَــانَ بــنَ عَــادٍ، وَعَادِيَــا

14- وَأَهْلَكَ ذَا القَرْنَيْنِ، مِنْ قَبْلِ مَا تَرَى

وَفِرْعَوْنَ، جَبَّاراً طَغَــى، والنَّجَاشِــيَا

15- أَلاَ، لا أَرَى ذَا إِمَّةٍ أَصْــبَحَتْ بِــهِ

فَتَتْرُكُهُ الأَيَّــامُ، وَهْــيَ كَمَــا هِيَــا

16 أَلَمْ تَــرَ لِلْنُّعْمَــانِ، كَــانَ بِنَجْــوَةٍ
–
مِنَ الشَّرِّ، لَوْ أَنَّ امْرأً كَــانَ نَاجِيَــا

17 فَغَيَّرَ عَنْهُ مُلْــكَ عِــشْرِينَ حِجَــةً،
–
مِنَ الدَّهْرِ، يَوْمٌ واحِدٌ، كــانَ غَاوِيــا

18 فَلَمْ أَرَ مَسْلُوباً، لَــهُ مِثْــلَ مُلْكِــهِ،
–
أَقَــلَّ صَــدِيقَاً بَــاذِلاً، أَو مُواسِــيَا

19 فَأَيْنَ الَّذِينَ، كَــانَ يُعْطِــي جِيَــادَهُ
–
بِأَرْسَــانِهِنَّ، والحِــسَانَ، الغَوَالِيَــا؟

20 وَأَيْنَ الَّذِينَ، كَانَ يُعْطِــيهِمُ القُــرَى
–
بِغَلاَّتِهِــنَّ، والمِئِــينَ، الغَوَادِيَــا؟

21 وَأَيْنَ الَّذِينَ، يَحْــضُرُونَ جِفَانَــهُ؟
–
إِذَا قُدِّمَتْ أَلْقَوا، عَلَيْهَــا، المَرَاسِــيَا

22 رَأَيْتُهُمُ لَــمْ يُــشْرِكُوا، بِنُفُوسِــهِم،
–
مَنِيَّتَــهُ، لَمَّــا رَأَوا أَنَّهَــا هِيَــا

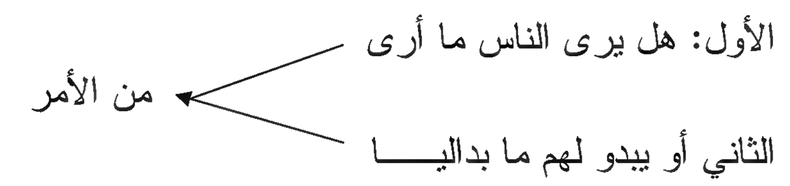
23 خَلاَ أَنَّ حَيَّاً، مِن رَواحَةَ، حَــافَظُوا
–
وكَــانُوا أُنَاسَــاً، يَتَّقُــونَ المَخَازِيَــا

24 فَسَارُوا لَهُ، حَتَّــى أَنَــاخوا، بِبَابِــهِ
–
كِرَامَ المَطَايَــا، والهِجَــانَ، المَتَالِيَــا

25 فَقَالَ لَهُم خَيْــراً، وأَثْنَــى عَلَــيْهِمُ
–
وَوَدَّعَهُــمْ، وَدَاعَ أَنْ لا تَلاَقِيَــا

26 وَأَجْمَعَ أَمْراً، كَانَ مَــا بَعْــدَهُ لَــهُ
–
وكَانَ، إِذَا مَا اخْلَوْلَجَ الأَمْرُ، مَاضِــيَا

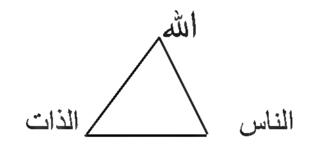
يمهّد الشاعر لعرض الفكرة المختمرة لديه، بخلق تواز ٍ أفقي في البيت الأول من القصيدة، وفيه يطرح سؤالين؛ كلاً منهما في شطر؛ السؤال الأول في الصدر والثاني في العجز، وليس بينهما من اختلاف سوى تبديل الألفاظ والربط بينهما بـ (أو) العاطفة وضمنها أداة الاستفهام (هل).



جاء السؤال الأول تأسيساً للثاني، وجعلهما مجتمعين، مفتتحاً للولوج في الفكرة، أو عتبة للتوازي الكلي في القصيدة، وما يتبعه من انعكاسات إيقاعية وظلال على الدلالة، وقد لا نقع في الخطأ، إذا قلنا: إنّ القصيدة تقوم على أكثر من تواز ٍ، تكاد تفترق في البنية التركيبية والدلالية، إلاّ أنّها تتقاطع تركيبياً ومضمونياً، ولعلّ الشاعر قصد إلى ذلك، فترك عدداً من الخيوط تمتدّ بين التوازيات، ومن هذه الخيوط الممتدّة الضمائر بين متّصل ومنفصل ومستتر، ولكنها في الغالب تعود للمتكلّم، وقليل منها يعود إلى المخاطب، وإحصائية بسيطة تظهر تكرار هذه الضمائر؛ إذ بلغ تكرار ضمير المتكلّم اثنين وأربعين تكراراً، وضمير المخاطب ثلاث مرّات، أمّا الخط الثاني الممتدّ عبر التوازيات المختلفة فهو الفعل، وثمّة فعلان يشكّلان حضوراً واضحاً في القصيدة وهما (بدا، يبدو)، وقد تكرّر خمس مرات، والفعل الآخر هو (أرى–يرى–رأيت – رأوا)، وبلغ عدد ورودها أربع عشرة مرّة، وعلينا أن نأخذ بالحسبان أنّ هذه الخيوط الممتدة في أبيات القصيدة، قد انطلقت من البيت الأول الذي ذكرنا ما فيه من تواز ٍ أفقي، وأنّه جاء تأسيساً للتوازيات التالية عليه، والتي سنأتي عليها.

التوازي الأول، يبدأ من البيت الثاني حتى البيت الثامن، حيث يتّخذ الشاعر من الفعل (بدا) نقطة انطلاق أسّس لها في البيت الأول، وفي الوقت نفسه جعل من الفعل نقطة ارتكاز، وإن كان الفعل يفيد الظهور في معناه المعجمي فإنّه جاء في السياق ليقر الإدراك ((فقد تتطوّر عملية كسر الدلالة المألوفة – الموروثة – وشحن الكلمات بدلالات إلى درجة تصبح معها الدلالات الجديدة هي الأكثر شيوعاً وألفة، بحيث يقترب من إعطاء الكلمة مألوفيّة على مستوى أعلى، هو المستوى الطارئ الذي تبرز

عليه))[1]. فتصبح (بدا) تفيد الإدراك وليس الظهور الذي يكشفه البصر، ومن هنا فإنّ (بدا) تعني إدراك الحقائق، كشفت الأبيات عن قلق الشاعر اتّجاهها، وأنها شكّلت بالنسبة له هاجساً نفسيّاً جاء في التوازي التكراري كاشفاً لها؛ وإذا كان بمقدورنا تخيّل هذه الحقائق على شكل هرمي، فإنّ الشاعر قد اتّخذ من قمّة الهرم درجة أولى في التفاؤل وإن اشتركت الحقائق الثلاثة في تواز تركيبي في السياق.



2- بدا لي أنّ الله حق، فزادني

إلى الحق تقوى الله وإن كان باديا

3- بدا لي أنّ الناس تفنى نفوسهم

وأموالهم، ولا أرى الدهر فانيا

8- بدا لي أنّي لست مدركٌ ما مضى

ولا سابقاً شيئاً إذا كان جائيا *

ولا بُدَّ من التوقّف عند ظاهرة واضحة في هذه الأبيات وهي أنّ نقطة الارتكاز والانطلاق، لم يكن الفعل (بدا) وحده، وإنّما يظهر إصرار الشاعر على تحديد هذه النقطة، وإذا كان الفعل يمثّل الحركة واعتلاج الفكر، فإنّ ياء المتكلّم في (لي) تمثّل نقطة الثبات مقابل حراكية الفعل، بل إنّها تحتوي هذه الحركة وتتمّ عملية الانصهار الفكري في داخلها، ومنها يتم التوجّه إلى الخارج والآخر والكون، وهذا التشظّي للذات في محاولة لفهم النظام الكوني وسير حقائقه تتمّ عن رؤية، ((هذه الرؤية تكشف من حيث هي خلق فني، عن التجاوز الفردي؛ لأنّ عبقرية الفنان العظيم ليست فردية بقدر ما هي كاشفة عن ميراث العقل الجمعي، وعن أبنية عقلية لمجموعة

(1) كمال أبو ديب: الواحد والمتعدّد، مجلة فصول، ع2، 1996، ص46.

* رقمت الأبيات حسب ترتيبها في الديوان

اجتماعيّة كما يرى غولدمان))[1]. وهذا ما يفسِّر توجّه الشاعر في البيت الثاني من القصيدة بعد سؤاله المكرَّر والمفتوح في البيت الأول، يتوجه إلى الحقيقة العظمى التي أقلقت الإنسان الجاهلي في التعامل معها، والوصول إلى نوعٍ من التوافق معها، هذه الفكرة تحمل مخاضات العقل الجمعي، ففكرة الخالق وسيطرة حقيقة وجود الله، والتقرُّب منه، شكّلت هاجساً للإنسان الجاهلي واتّخذوا أصناماً يعبدونها فلم تكن عبادتها ﴿إِلَّا لِيُقَرِّبُونَا إِلَى اللَّهِ زُلْفَى﴾ [2].

فقد وفِّق الشاعر في الوصول إلى هذه الحقيقة، والاطمئنان إليها، وسعى إلى تأكيد ما توصّل إليه، بعبارة جاءت مشطورة بين شطري البيت، في قوله (فزادني إلى الحق، تقوى الله)، وإذا كانت ثمّة إشعاع خارجي للعبارة من النص إلى المتلقِّي، حيث حوّل الشاعر في السياق من دور الفاعلية، إلى دور المفعولية، فإنّها تحمل إشعاعاً آخر من النص إلى داخل ذات الشاعر؛ إذ إنّ وصوله إلى حقيقة الله جعله أكثر قرباً من هذه الحقيقة المطلقة، ونظرة أخرى إلى البيت وعلى مستوى التشكيل البنائي يظهر لدينا البناء الدائري المغلق في البيت، حيث يدلّ أول البيت على قافيته (بدا-باديا)، وهو ما أطلق عليه القدماء مصطلح ردّ أعجاز الكلام على ما تقدّمها[3]، وبشكلٍ أدقّ أسميت التوشيح[4]، وهذا الارتداد إلى البداية، يؤكّد الاعتقاد بأنّ الشاعر يصرّ على جعل الذات نقطة الارتكاز، مهما سافر فيه الفكر إلى آفاق الكون البعيد.

وينحدر الشاعر من ملكوت الرب، ليدخل عالم الإنسان، هذا العالم الآخر الذي ربّما كان سبباً وطريقاً للوصول إلى الحقيقة العظمى في معرفة الله، وقد استخدم الشاعر أسلوباً عُرِف في السرد القصصي (الاسترجاع Back Flash)؛ إذ يعود من حيث انتهى مسترجعاً حتى البداية، طريق العودة وإعادة الاستكشاف، يحافظ على

---

(1) أ.د. علي عبّاس علوان: فتوحات البياتي، رؤية العالم، من كتاب عبد الوهاب البياتي نور الشعر ومرآته، دار الجندي، دمشق، ط1، 1998، ص9-10.

(2) سورة الزمر: الآية 3.

(3) عبد العزيز عتيق: تاريخ البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1970، ص152.

(4) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص168.

لازمة التوازي: (بدا لي أنّ الناس تفنى)، نجدها في البيت الثالث حاضرة ويمتدّ الإدراك لحياة الناس ويعرض الموقف طالما توقّف أمامه الإنسان الجاهلي، إذ يقف أمام المصير المجهول، ولا يمتلك رؤية واضحة لذلك المصير، وتلك النهاية، وإنما يتّجه لوصف قائم أمامه ويعقد مقارنة بين زمن الناس المحدود، والدهر بامتداديته اللامحدودة، ويدخل توازياً أفقياً بين شطري البيت.

بَدَا لِي أَنَّ النَّاسَ تَفْنَى وَلاَ أَرَى الدَّهْرَ فَانِيَا

ونلاحظ أنّ العبارتين تتشابهان في التركيب، إلاّ أنّ الثانية جاءت منفية، وبهذا النفي أوجد الشاعر المفارقة بين الناس – النفس والمال– وبين الدهر، وبما ساهم النفي في رفع وتيرة التوازي، ويعمل الشاعر على استطراد فكرة عيش الإنسان في الأبيات التالية وبصورة أخرى؛ يحاول تدارس الظاهرة الإنسانيّة مع نفسه كامتداد حياتي محدود، فكل مشاهدات الشاعر وملحوظاته يعرضها على نفسه، وقبل ذلك يكشفها ويلتقطها بنفسه، فجاء حديثه بصيغة المتكلّم؛ (وأني – أهبط – أجد – قبلي – أراني – بتّ بت – وأني – أصبحت .. أصبحت – غاديا – أهدي – كأني وقد خلفت – خلعت – منكبي – ردائيا)، تظهر هذه المفردات أنّ الشاعر في دراسته لقضية الناس عامة يعود إلى نفسه، وقد اتّخذ منها مثالاً ليجرّب فيها وعليها بحثه الدائب والمستمر، فقد حشد في هذا التوازي الرأسي عدداً من التوازيات الأفقية، بالإضافة لما ذكرنا يظهر التوازي الأفقي في البيت الخامس:

أَرَانِي إِذَا مَا بِتُّ بِتُّ عَلَى هَوىً

وَأَنِّي إِذَا أَصْبَحْتُ أَصْبَحتُ غَادِيَا

وثمّة نوع من التضاد بين (بتّ – وأصبحت) في المعنى، ويعمل هذا على رفع وتيرة التوازي أيضاً، وممّا يظهر التوتر النفسي عند الشاعر، أنّه يعود في البيت الثامن إلى ما أسميناه بلازمة التوازي (بدا لي أني لست) التي استخدمها في حديثه عن حقيقة الله –عز وجل– في البيت الثاني، ثمّ عن حقيقة الناس في البيت الثالث، ولكنه في حديثه عن حقيقة الناس عاد واتّخذ من نفسه مثلاً، وهنا وفي البيت الثامن يذكر لفظة (بدا) لآخر مرّة في القصيدة ويجعلها خاتماً للتوازي العامودي الأول ويبدأ

بتكثيف استخدامي لفعل آخر هو (رأى) ومشتقاته حيث يتسلّل في أبيات القصيدة حتى البيت الثاني والعشرين، وثمّة توازٍ عمودي آخر نكتفي بعرضه ليتسنّى لنا تناول أمثلة من قصائد أخرى.

يبدأ التوازي في البيت التاسع عشر وينتهي في البيت الحادي والعشرين، ويظهر التوازي في صدور الأبيات:

فَأَيْنَ الَّذِينَ، كَانَ يُعْطِي جِيَادَهُ
بِأَرْسَانِهِنَّ، والحِسَانَ، الغَوَالِيَا؟

وَأَيْنَ الَّذِينَ، كَانَ يُعْطِيهِمُ القُرَى
بَغَلاّتِهِنَّ، والمِئِينَ، الغَوَادِيَا؟

وَأَيْنَ الَّذِينَ، يَحْضُرُونَ جِفَانَهُ؟
إِذَا قُدِّمَتْ أَلْقَوا، عَلَيْهَا، المَرَاسِيَا

نلاحظ في هذه الأبيات، عدداً من التوازيات الصرفيّة أداة الاستفهام والاسم الموصول، وكذلك استخدام صيغة فعل المضارع في (يعطي، يعطيهم، يحضرون)، (بأرسانهن، وبغلاتهن)، و (والغواليا، والغواديا)، وكذلك المستوى الصوتي، إذ يظهر انتشار حرف النون في الأبيات، حيث بلغ تكراره خمسة عشر تكراراً؛ أي بمعدل خمسة تكرارات لكل بيت، وأخيراً التوازي النحوي الذي يبدو واضحاً بين البيت الأول والثاني، ويظهر الاختلاف في البيت الثالث، ولمّا كانت الأبيات الثلاثة مجتمعة تشكّل هذا التوازي – حسب افتراضنا – فإنّه لا بُدَّ من تعليلٍ للاختلاف الحاصل في البيت الثالث، إذ غياب الفعل الماضي الناقص (كان) من البيت الثالث يحتاج لتعليل، فقد أحال المعنى في الفعلين المضارعين (يعطي، يعطيهم) في البيتين الأول والثاني إلى الماضي، وهذا يفيد انقطاع النعمان عن العطاء بسبب ما حلّ به من حوادث الدهر، في حين غيابها في البيت الثالث قد يشعرنا بدوام حضور هؤلاء لجفانه، إنّهم لم يقدّموا للنعمان شيئاً إزاء أياديه ونعمه الكثيرة عليهم، ربّما معدّ حضور الجفان، يشمل كل أولئك الذين شملتهم الأبيات الثلاثة.

حاول الشاعر إقامة تشكيل بنائي يسوده نوع من التوتّر الذي تظهره التوازيات المتتالية، سواء الأفقية منها، أو العمودية، وقد انعكس ذلك كله على الإيقاع الموسيقي للقصيدة والذي يظهر التوتر الإيقاعي واضحاً فيه، ولم تكن الدلالة بمنأى عن ذلك، فقد سادها هي الأخرى حدّة التوتر، وسارت بخط متوازٍ مع الإيقاع، إذ إنّ ((الكون المشتّت في رؤية الشاعر، ليس مبعثراً كما في رؤية الآخرين نتيجة انطباعاتهم الواقعية، إنّما يغدو الكون والوجود كلّه متعدّداً وموحّداً في آنٍ بنسق خفي، يؤكّد تضام أجزائه في انسجام سمفوني يشكل رؤية الشاعر كلّها ويؤطّرها من الأمام إلى الخلف))[1].

وقد استطاع الشاعر توظيف التوازي، وانعكاساته الإيقاعيّة والدلاليّة على القصيدة، في سبيل إخراج هذه الرؤية المكنونة في الداخل المضطرب، والقلق، الذي يفرز هذا النظام، وهذا التشكيل البنائي المنسجم والمتضاد في الوقت ذاته.

ونتناول مثلاً آخراً على التوازي العامودي وهو من قصيدة للخنساء تقول[2]:

قَذَىً بِعَيْنَيْكِ أَمْ بِالعَيْنِ عُوارٌ
أَمْ ذَرَّفَتَ إِذْ خَلَتْ مِنْ أَهْلِهَا الدَّارُ

كَأَنَّ عَيْنَيَّ لِذِكْرَاهُ إِذَا خَطَرَتْ
فَيْضٌ يَسِيلُ عَلَى الخَدَّيْنِ مِدْرَارُ

تَبْكِي لِصَخْرٍ هِيَ العَبْرَى وَقَدْ وَلِهَتْ
وَدُونَهُ مِنْ جَدِيدِ التُّرْبِ أَسْتَارُ

تَبْكِي خُنَاسٌ فَمَا تَنْفَكُّ مَا عَمَرَتْ
لَهَا عَلَيْهِ رَنِينٌ وَهْيَ مِفْتَارُ

---

(1) علي عبّاس علوان: عبد الوهاب البياتي رؤية العالم، ص10.

(2) الخنساء: الديوان، ص225–235.

تَبْكِي خُنَاسٌ عَلَى صَخْرٍ وَحَقَّ لَهَـــا

إِذْ رَابَهَا الدَّهْرُ إِنَّ الـــدَّهْرَ ضـــرَّارُ

لاَ بُدَّ مِنْ مِيتَةٍ فِي صَـــرْفِهَا عِبَـــرٌ

والدَّهْرُ فِي صَرْفِهِ حَـــوْلٌ وأَطْـــوَارُ

قَدْ كَانَ فِيكُمْ أَبُو عَمـــرٍو يَـــسُودُكُمُ

نِعْـــمَ المُعَمَّـــمُ لِلْـــدَّاعِيْنَ نَـــصَّارُ

صُلْبُ النَّحِيزَةِ وَهَّـــابٌ إِذَا مَنَعُـــوا

وَفِي الحُرُوبِ جَرِيءُ الصَّدْرِ مِهْصَارُ

نلحظ استطراد الخنساء في استعمال بنية نحويّة بشكلٍ ملفتٍ للنظر، وقد لاحظ أحد الباحثين ذلك وأشار إليه بقوله: ((وهنا لا يمكن أن نغفل عن حركة ناميـــة منـــذ البيت الأول تتمثّل في تقديم الجار والمجرور، ويبدو أنّها صيغة أثيرة لـــدى الخنـــساء نلحظها في (خلت من أهلها الدار)، و(لذاكرة إذا خطرت)، و(على الخـــدين مـــدرار)، و(دونه من جديد الترب أستار)، ويستمر هذا النسق النحوي منتشراً في كل بيت مـــن صيغة إلى صيغة في شكل تقريري تؤكّد مسار الحسّ الحزين عند الخنساء في الحركة الأولى، وتؤكّد مسار استحضار الماضي في الحركة الثانية))[1].

قد نضيف لِمَا أشار إليه الشوري، من أثر هذه البنية النحوية علـــى الدلالـــة، أثرها على الإيقاع أيضاً، فتشعرنا بالاسترجاع اللحني، في كل بنية، فيتشكّل التـــوازي على المستوى الإيقاعي بين أبيات القصيدة المتوالية.

ولعلّه من السهل التماس التوازي النحوي في الشعر الجاهلي بين أبيات عـــددٍ من الشعراء، وذلك باستخدامهم بنى نحوية معينة من ذلك[2]، قول زهيـــر بـــن أبـــي سلمى:

---

(1) د. مصطفى الشوري: دراسة أسلوبية لقصيدة جاهلية، ص91.

(2) ينظر: د. عبد المنعم الزبيدي: مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، منشورات جامعـــة قـــاريونس، مطابع الثورة للطباعة والنشر، بنغازي، ص237-238.

بِهَا العِـيْنُ والآرَآمُ يَمْـشِينَ خِلْفَـةً وَأَطلاَؤُهَا يَنْهَضْنَ، مِنْ كُـلِّ مَجْـثِمِ[1]

نجد التوازي مع العبارة الأخيرة في البيت (من كل مجـثم) عنـد عـدد مـن الشعراء كقول طفيل الغنوي: ... سَحابٌ أطَاعَ الرِّيْحَ مِنْ كُلِّ مَخْرَمِ [2]

... وَأَثْنُوا بِحُسْنِ القَوْلِ فِي كُلِّ مَحْفَلِ [3]

فَشَارِبٌ ... ... قَليلاً، وآبٍ صدَّ عَنْ كُلِّ مَشْرَبِ [4]

كَأَنَّ خَيَال السَّخْلَ فِي كُلِّ مَنْزِلِ [5]... ...

وكذلك عند امرئ القيس في قوله:

... فَأَنْزَلَ مِنْهُ العُصْمَ مِنْ كُلِّ مَنْزِلِ [6]

... يَمُجُّ لُعَاعَ البَقْلِ فِي كُلِّ مَشْرَبِ [7]

يُغَرِّدُ بالأَسْحَارِ فِي كُلِّ سُدْفَةٍ [8] ....

ومن قول الأعشى:

... نِيَامُ القَطَا باللَّيْلِ مِنْ كُلِّ مَجْهَدِ [9]

... دَبِيبُ قَطَا البَطْحَاءِ فِي كُلِّ مَنْهَلِ [10]

---

(1) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص10.

(2) طفيل بن عوف الغنوي: الديوان، شرح الأصمعي، تحقيق حسّان فلاح أوغلي، دار صـادر، بيـروت، ط1، 1997، ص108.

(3) المرجع نفسه، ص90.

(4) المرجع نفسه، ص40.

(5) المرجع نفسه، ص49.

(6) امرؤ القيس: الديوان، ص118.

(7) المرجع نفسه، ص21.

(8) المرجع نفسه، ص21، ويروى "في كل سرفةٍ".

(9) الأعشى: شرح الديوان، ص131.

(10) المرجع نفسه، ص306.

كذلك عند لبيد:

... إِذَا مَا اسْجَهَّرَّ الآلُ فِي كُلِّ سَبْسَبِ [1]

أُبَاهِي بِهِ الأَكْفَاءَ فِي كُلِّ مَوْطِنٍ [2] ....

ومن شعر عبيد:

... وَتَثْنِي عَلَيْهِ الجِيدَ فِي كُلِّ مَرْقَدِ [3]

... وَقَدْ أَوْقِدَتْ للغيِّ فِي كُلِّ مَوْقِدِ [4]

ويظهر أنّ استخدام هذه البنية يتكرّر في إعجاز أبيات عند أغلب الشعراء، وقد نجد انتشاراً آخر لها في صدور الأبيات لدى عددٍ من الشعراء، ولكنّ ثمّة تغيّــر فــي حرف الجرّ يصحب ذلك، إذ يستبدلّ الشاعر (من، في) بــ (على)[5]، من ذلك قــول امرئ القيس:

عَلَى كُلِّ مَقْصُوصِ الذُّنَابَى، مُعَاوِدٍ ... [6]

وقول عمرو بن قميئة:

عَلَى كُلِّ مَعْرُونٍ، وَذَاتِ خِزَامَةٍ ... [7]

ومن قول الأعشى:

عَلَى كُلِّ مَحْبُوكِ السَّرَاةِ كَأَنَّهُ ... [8]

وقول حسّان بن ثابت:

---

(1) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص32.

(2) المرجع نفسه، ص67.

(3) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص58.

(4) المرجع نفسه، ص59.

(5) د. عبد المنعم الزبيدي: مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص260.

(6) امرؤ القيس: الديوان، ص47.

(7) عمر بن قميئة: الديوان، ص76.

(8) الأعشى: شرح الديوان، ص84.

عَلَى كُلِّ مِفْهَاقٍ، خَسِيفٍ غُرُوبُهَا ... [1]

وأيضاً قول تميم بن مقبل:

عَلَى كُلِّ مِلْوَاحٍ يَجُولُ بَرِيمُهَا ... [2]

على أنّ مثل هذه البنى والتراكيب، قد ورد بكثرة في الشعر الجاهلي، وبشكلٍ ملفتٍ للنظر؛ ممّا دفع بعض الباحثين، للعمل على جمعها ومحاولة دراسة هذه الظاهرة وتفسيرها.

فمنهم من يرى أنّ الشعر يعتمد على التكرار ((غير إنّ الشعر المروي في أي عصر وفي كل أمّة – بما في ذلك الشعر الجاهلي – تزداد فيه نسبة التكرار زيادة كبيرة))، وهذا التكرار له أشكالٌ أربعة:

1- كلمات معينة وعبارات ثابتة (Formal Proper).

2- جمل بأكملها قد تُكوِّن مصراعاً (Formulaic System).

3- كلمات متجانسة الإيقاع (Structural Foamless).

4- ألفاظ تقليدية شائعة (Conventionally Vocabulary).

وأشكال التكرار الأربعة متداخلة، ولا يمكن تحديد كل منها إلاّ على وجه التقريب، فهنالك بعض الأمثلة التي تلائم أكثر من ضرب من ضروب التكرار، ومن ثمّ يجب اعتبار هذا التقسيم وسيلة نسبية تسهّل التفريق بين أشكال التكرار))[3]، وفي موقع آخر يقول: ((وإذا استخدمت هذه الكلمات المتجانسة في سياق نحوي واحد، نجم عن ذلك ما يسمّى بـ (Structural Formaulas) كلمات متجانسة الإيقاع))[4]،

---

(1) حسّان بن ثابت: الديوان، ضبطه وصحّحه عبد الرحمن البرقوقي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ص410.

(2) تميم بن مقبل: الديوان، ص103.

(3) عادل سليمان جمال: الشعر الجاهلي في ضوء نظرية باري لورد، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ج61، سنة 1987، ص104.

(4) المرجع نفسه، ص112.

ويرى أنّ الشعر الجاهلي يؤكّد نظرية باري لورد[1] ويدعمها، ((الشعر المروي يعكس الخصائص المحلية والمكانية والقبلية، ويبيّن عن أسلوب ناظمه، ودراسة (الكلمات والعبارات formulas) في الشعر الجاهلي تؤكّد هذه النظرية وتدعمها. وقد قسّم فون جرنباوم الشعراء الجاهليين إلى ست مدارس، واتّخذ الأسلوب والمعنى واللغة أساساً لهذا التقسيم))[2]. وربّما كانت هذه النظرية وراء دعوة سارجنت ((لأخذ الشعر الجاهلي أو الأموي إلى الجزيرة العربية لدراسته أو شرحه))[3]؛ ((يعني سارجنت أن يدرس الشعر الجاهلي في ضوء ما ينظم الآن في الجزيرة العربية، حيث إنّ الطريقة التي نظم بها الشعر الجاهلي لم تتغير حتى الآن))[4]، ((إلاّ بمقدار ما دخل اللغة من تطوّر خلال القرون الخمسة عشر الماضية))[5].

وقريب من هذا رأي نجده عند باحثٍ آخر: ((وهو تقليد خلقته ظروف الحياة البدوية غير المستقرّة والرحلة الدائمة وراء منابع الماء ومساقط الغيث ويقوم على عددٍ من المشاهد والصور التي كانت مألوفة في البادية، وتكشف لنا هذه المقارنة أيضاً أنّ الاختلاف بين الشعراء في متابعة هذا التقليد لم تكن تتجاوز جزيئاته وتفاصيله،

---

(1) حاول الأستاذ ملمان باري وألبرت لورد أن يهتديا إلى الأساليب الفنية للشعر المروي التي يستخدمها الشاعر الراوي في نظمه الأشعار، بدأ باري أولاً بتطبيق فكرة الـ (formula) وهي مجموعة من الكلمات التي تستخدم في بحر معين ليعطي معنى محدداً على شعر هوميروس، وانتهى إلى أنّ هوميروس كان شاعراً راوياً. ثمّ اتّجه إلى دراسة شعر ملحمي مروي معاصر وهو الذي تناقله المنشدون الأميون في يوغسلافيا وأضافوا إليه. وقد توصّلا إلى أنّ الوحدة اللغوية عند الشاعر الراوي ليس مطلق الكلمات، وإنّما هي هذه الكلمات المعينة والعبارات المحدّدة وهذه العبارات قد زيد فيها ونقّحت وأحكمت خلال قرون من استعمال متّصل لم ينقطع ومحاولة دؤوب لم تفتر حتى تهيأت منها مجموعة ضخمة تزوّد الشاعر الراوي بمدد غير محدد. انظر عادل سليمان جمال: الشعر الجاهلي في ضوء نظرية باري لورد، ص95-96.

(2) المرجع نفسه، ص119.

(3) المرجع نفسه، ص101.

(4) المرجع نفسه، ص101.

(5) المرجع نفسه، ص101.

وأنّ العناصر التي ألَّف منها زهير مقطعه كانت جميعاً قد تــردّدت عنــد الــشعراء الآخرين سبقوه أو عاصروه))[1].

قد يكون ثمّة مقاربة أو مفارقة بين آراء هؤلاء الباحثين، حول عوامل وأسباب وجود هذه العبارات والبنى؛ من قائل بأنّها من مخزون الشاعر القادر على هضم اللغة واختيار العبارة أو البنية المناسبة في المكان المناسب من القصيدة، وآخر يقول بأنّــه نمط تقليدي يجري عليه الشاعر. ولكن الذي لا نختلف عليــه، هــو أنّ هــذه البنــى الموجودة وهذه التوازيات المنتشرة تشكّل ظاهرة، دفعت الباحثين لدراستها وتفحّصها، وهي من الظواهر الباقية في الشعر الذي تجاوز القرون الماضية حتى وصــل إلينــا. وحين ننظر للزمن كناقد وأنّ ما بقي من شعر تواترت الأجيال روايته، هو أفضل مــا كان لديهم، وربّما كان لهذه التوازيات والبنى دورٌ في إعطاء الأفضليّة والديمومة لهذا الشعر طوال الفترة الطويلة الماضية.

7.1 توازي الترصيع:

يسعى الشاعر لإخراج قصيدته بأجمل صورة، وفي الطرف الآخر اهتمّ النقّــاد بكل الجوانب التي من شأنها رفع سويّة موسيقى الــشعر؛ والترصــيع إحــدى هــذه الوسائل[2]، وهو ((مأخوذ من ترصيع العقد، وذاك أن يكون في إحدى جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر، وكذلك نجد هذا في الألفاظ المنثورة من الأســجاع؛ وهو أن تكون في كل لفظة من ألفاظ الأول، مساوياً لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية))[3]. وقبل ذلك فطن القدماء لهذه الميزة الإيقاعيّة، وقد أشار قدامة ابن جعفر لهذا بقوله: ((وهو أن يتوخّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيــت علــى سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف، كما يوجد ذلك في أشعار كثير من

---

(1) عبد المنعم الزبيدي: مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص249.

(2) أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، مكتبة نهضة مــصر، الفجالــة، القــاهرة، ط2، 1960، ص334.

(3) عزّ الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربــي، دار الفكــر العربــي، ط3، 1974، ص228.

القدماء المجيدين من الفحول))[1]. وبمقدورنا أن نستخلص من آراء القدماء أنّهم قصدوا بالترصيع ما نسمّيه التوازن الصوتي[2]، وهذا التوازن بين الأصوات، لا يخرج مجاله عن موضوع دراستنا – أقصد التوازي – وأمثلة هذا النوع من التوازي منتشر في الشعر الجاهلي، وقد تطرّق بعضهم لهذا الموضوع وأخذ أمثلة من ذلك الشعر[3]، ونحاول أن نعمد إلى غيرها من ذلك قول أحدهم[4]:

وقِفافُهَا ضَـرِمٌ، وَجَرْيُهَا جَـذِمٌ ... ولَحْمُهَا زِيَـمٌ، والبَطْنُ مَقبُوبُ[5]

وَاليَدُ سَابِحَةٌ، والرِّجْلُ ضَارِحَةٌ، ... والعَيْنُ قَادِحَةٌ، والمَـتْنُ مَلْحُوبُ[6]

والمَاءُ مُنْهَمِـرٌ، والشَّدُّ مُنْحَـدِرٌ، ... والقُصْبُ مَضْطَمِرٌ، واللَّوْنُ غِرْبِيبُ[7]

عمل الشاعر على توفير الصفات المرغوبة لفرسه، ونظمها نظماً خاصاً، مستهوياً المتلقّي لاستقرائها، ومعاودة التفحُّص في معانيها، ولم يتوقّف عمق المعنى على المدلول المعجمي للألفاظ، بل إنّه لجأ لأكثر من حيلة من حيل الأسلبة؛ لرفع وتيرة البنية الشكلية وانعكاساتها الدلالية، فجعل في كل بيت وبصورة أدقّ في كل شطر ترصيعة، ويضاف في أخرى تضاد وطباق، ولعلّ هذا في عمق التوازي الصوتي، وتكثيف في المعنى الدلالي، إذ جاء بأوصاف الفرس في أغلب أحوالها، ووازى بين هذه الصفات تضادياً، فجعل – وقوفها – مقابل – وجريها – والجري ضد

---

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص40.

(2) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص128.

(3) د. غازي يموت: نظرية الشعر عن قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1992، ص43–46.

(4) امرؤ القيس: الديوان، ص27–28.

(5) الوقاف: الوقوف، الضرم: فرخ العقاب، الجزم: السريع، لحمها زيم: اكتنز اللحم وانضمّ بعضه إلى بعض، مقبوب: مضمر.

(6) اليد سابحة: أي مدّت يدها وكأنّها تسبح، ضارحة: والضروح: شدة الدفع، قادحة: غائرة، ملحوب مستو ورويت سلحوب: قليل اللّحم.

(7) والقصب: الخصر، مضطمر: ضامر، غربيب: حالك السواد.

الوقوف، وجعل – ضرم – مقابل – جزم –، ثمّ إنّ السجعتين أقامتا توازياً داخلياً بينهما متعالقتان مع السجعة الأولى في الشطر الثاني:

وقوفها ضرم

وجريها جزم

ولحمها زيم

وجميعها على وزن فعولها فَعِلُنْ

ويكون الخروج في السجعة الأخيرة، حيث تتعالق هذه المتوازية مع السجعات الأخيرة في الأبيات الثلاثة، في حين نلمح نوعاً من المفارقة في الترصيعات الداخلية من بيت لآخر، وإن احتفظت بتوازنها الداخلي، إذ – اليد – تقابل الرجل في البيت الثاني، و – سابحة – تقابل – ضارحة ، وتوزيان – العين – و – قادحة في السجعة الأولى من الشطر الثاني

واليد سابحة

والرجل ضارحة

والعين قادحة

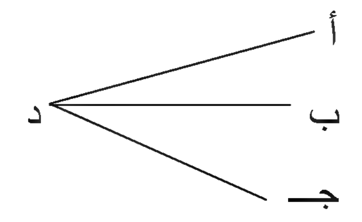
وهنا تبرز السجعة الأخيرة لتوازي كلاً من السجعة الأخيرة في البيتين الأول والثالث، وقد تشكّل الخطاطة التالية كترميزاً للتوازي الصوتي والإيقاعي الذي يحدثه الترصيع الداخلي في كل بيت، ثمّ الأبيات مجتمعة:

أ – أ – أ – د –

ب – ب – ب – د –

جـ – ج – ج – د –

والتي تحول بنا إلى اختزال الحركات للشكل التالي:



وهذا الترصيع ((يقيم بين الأبيات وشطورها لوناً من التوازي الصوتي، نتخيّله في هذه الأبيات، حيث تبدو أجزاء البيت الواحد في كل منها متوازنة))[1].

و((أكثر من ذلك مسجعة، وكانت إلى هذا وذاك تلتزم صورة الازدواج؛ وهذه أكمل صورة للتوازن الصوتي بحسب رأينا، ولكن يلاحظ أنّ الجزء الأخير كان على الأقل – لا يتبع التسجيع الذي في داخل البيت، وهم يسمّون ذلك التسميط، فتكون القافية بمنزلة السمط والأجاء بمنزلة حبّة العقد))[2].

ومثل هذا النمط ينتشر بكثرة في شعر الخنساء من ذلك قولها في رثاء أخيها صخر[3]:

حَامِي الحَقِيقَةِ نَسَّالُ الوَدِيقَةِ   مِعْتَاقُ الوَثِيقَةِ جَلْدٌ غَيْرُ ثُنْيَانِ
شَهَّادُ أَنْدِيَةٍ حَمَّالُ أَلْوِيَةٍ   قَطَّاعُ أَوْدِيَةٍ سَرْحَانُ قِيعَانِ

وقريب من هذا قولها[4]:

حُلْوٌ حَلاَوَتُهُ، فَصلٌ مَقَالَتُهُ   فَاشٍ جَمَالَتُهُ للعَظْمِ جَبَّارُ [5]
حمّالُ أَلْوِيَةٍ، هَبَّاطُ أَوْدِيَةٍ   شَهَّادُ أَنْدِيَةٍ للجَيْشِ جَرَّارُ

ومثل قولها أيضاً[6]:

أَعَيْنَيَّ جُودَا وَلاَ تَجْمُدَا   أَلاَ تَبْكِيَانِ لِصَخْرِ النَّدَى
رَفِيعُ العِمَادِ طَوِيلُ النِّجَا(م)   دِ سَادَ عَشِيْرَتَهُ أَمْرَدَا

---

(1) د. غازي يموت: نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر، ص45.

(2) المرجع نفسه، ص45، نقلاً عن النويري، شهاب الدين أحمد بن الوهاب: نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 1942، ج7، ص147.

(3) الخنساء: الديوان، ص247.

(4) المصدر نفسه، ص231.

(5) فاش جمالته: أي ترعى بأمان.

(6) الخنساء: الديوان، ص70-71.

وقد نرصد هذا النسق من التوازي عند غير الخنساء كقول الشاعر[1]:

رَفِيــعُ الوِسَــادِ طَوِيــلُ النِّجَــادِ   ضَخْمُ الدّسِـيعَةِ رَحْـبَ العَطَـنْ [2]

وللشاعر نفسه في موضع آخر[3]:

طَوِيــلُ النِّجَــادِ رَفِيــعُ العِمَــادِ   يَحْمِــي المُـضَافَ وَيُعْطِــي الفَقِيــرَا

وعند تأبّط شراً نجد ما يقاربه[4]:

حَمَّــالُ أَلْوِيَــةٍ، شَــهّادُ أَنْدِيَــةٍ   قَــوَّالُ مَحْكَمَــةٍ، جَــوَّابُ آفَــاقِ

وقد لاحظ قدامة بن جعفر ((أهمية الترصيع في النثر والشعر، إلاّ أنّـه فـضل استعماله في الشعر، فهو ميزة موسيقيّة ملائمـة للـشعر؛ لأنّ التـسجيع مـن بنيـة الشعر))[5].

ويرفع من وتيرة الإيقاع والتوازي فيه ((فكلّما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليـه، كان أدخل له في باب الشعر، وأخرج له من مذهب النثر)) [6].

8.1 التوازي التقابلي:

وهو نوع من التقابل بين المعاني، وقد يصل حدّ التضاد، نجده بـين شـطري البيت، وربّما تجاوز البيت الواحد لآخر، أو لعدّة أبيات في القصيدة ويـصاحب هـذا التوازي في المعنى، توازٍ في البناء الشكلي للبيت أو الأبيات كقول الشاعر[7]:

---

(1) الأعشى: الديوان، ص368.

(2) رفيع الوساد: كنية عن سمو المكانة، ضخم الرصيعة: قصعة الطعام الكبيرة، رحب العطـن: مناخ الإبل حول مورد الماء.

(3) الأعشى: الديوان، ص162.

(4) تأبّط شراً، ثابت بن جابر: الديوان، جمع وتحقيق وشرح علـي ذي الفقـار، دار المغـرب الإسلامي، ط1، 1984، ص137.

(5) د. غازي يموت: نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر، ص46.

(6) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص58.

(7) علقمة الفحل، علقمة بن عبده بن ناشره: الديوان، شرح الأعلم الشمنتري، حقّقه، لطفي الصقال ودرية الخطيب، دار الكتاب العربي، حلب، 1970، ص64.

والجُـــودُ نَافِيـــةٌ للمـــالِ مُهْلِكَـــةٌ والبُخْـــلُ مُبْـــقٍ لأَهْلِيـــهِ مَـــذْمُومُ
والحَمْـدُ لا يُـــشْتَرى إلاَّ لَـــهُ ثَمَـــنٌ مِمَّـــا تَـــضِنُّ بِـــهِ النُّفُـــوسُ مَعْلُـــومُ
والجَهْلُ ذُو عَرَضٍ لا يُـستَرَادُ لَـــهُ والحِلْمُ آونَـــةً فِـــي النَّـــاسِ مَعْـــدُومُ

عمد الشاعر لوضع متضادتين في رأس شطري البيت الأول، وسبقهما بحرف الواو (والجود – والبخل)، ثمّ أتبع هذا التوازي المتضاد بصفتين متضادتين (نافيـــة – مبق)، وكل من الصفتين تعمل في الدلالة بلاحق لها وهنا يتّسع مجال التـــضاد، إذ لا نجد مندوحة من إحضار الغائب الذي يعمل على تنافر وتضاد مـــع الموجـــود الـــذي استدعى حضوره – أي الغائب –، وهو نوع آخر من توازي التضاد دفعنـــا الـــسياق للبحث فيه، فالمرآة المضادة، للشطر الأول، والتي تظهر بوضوح في الشطر الثـــاني هي المعين على الكشف؛ فالبخل المبقي لأهله، يعود بنا للشطر الأول، حيـــث الجـــود مُفْنٍ للمال، وبين الخفاء والتجلِّي تبقى المعادلة التالية:

الظاهر الجود فانية للمال / الخفي الجود ← مبقٍ للأهل

الظاهر البخل مبق لأهليه / الخفي البخل ← مبقٍ للمال

هذا التوازن بين السياق والمسكوت عنه، يدخلنا في التوازي النهـــائي، وفـــق الأعراف الاجتماعيّة للحياة الجاهليّة التي عاشها الشاعر، وهي:

الجود مبقٍ لأهله ⟺ البخل مهلك لأهله

والشاعر يبرهن على ذلك في البيت الذي يليه: – والحمد – إذ يجعـــل الحمـــد معطوفاً على البخل والجود، وهو يقابل نهاية البيت الأول – مذموم – فالموت متحقّق للطرفين والبحث عن الحياة من خلال اللغة، والملفوظ، والباقي هـــو الحمـــد والـــذم، فالحمد يحقّقه الشطر الأول، عبارة الجود، والذم يحقّقه الشطر الثاني في عبارة البخل، وبذا يدخل البيت الثاني في توازٍ توافقي مع الشطر الأول من البيـــت الأول، وتـــوازٍ ضدي مع الشطر الثاني من البيت الأول أيضاً، وتتحقّق وجوديـــة البيـــت الأول فـــي كينونة البيت الثاني إذ الحمد يعادل الحياة والموت يعادل الذم.

إذن تحقّق الحياة بالحمد

وتحقّق الحمد بالجود

ونخلص من التوازي أنّ الحياة هي الجود؛ أي العطاء المـــادي، وهـــو توازٍ معنوي مع مادي، يحقّق توازياً معنوياً مع معنوي عندما تتـــوازى الحيـــاة مع الحمد، ويعمّق الشاعر التوازي التجريدي في البيت الثالث، بتوازي الجهـــل المضاد للحلم.

ونتوقّف عند مثال آخر من توازي التضاد في قول الشاعر[1]:

حَاوَلْـــــتُ حِـــينَ صَـــــرَمْتَنِي   والمَـــــرْءُ يَعْجَـــزُ لاَ مَحَالَـــــهْ [2]
والـــــدَّهْرُ يَلْعَـــــبُ بِـــــالفَتَى   والـــــدَّهْرُ أَرْوَغُ مِـــــنْ ثُعَالَـــهْ [3]
والمَـــــرْءُ يَكْـــــسِبُ مَالَـــــهُ   والـــــشُّحُّ يُوْرِثُـــــهَ الكَلاَلَـــــهْ [4]
والعَبْـــــدُ يُقْـــــرَعُ بِالعَـــــصَا   والحُـــــرُّ تَكْفِيـــــهِ المَقَالَـــــهْ
والـــــسَّكْتُ خَيْـــــرٌ لِلْفَتَـــــى   فَـــالحَيْنُ مِـــنْ بَعْـــضِ المَقَالَـــهْ [5]

يبي الشَّاعر أبياته على نمط من التوازي القائم على التضاد، ويتبعه نوعاً مـــن التفسير لمنتجات التضاد، أو تفسيراً لمسبّبات التضاد، ويأخذ لتوازيه نقطـــة ارتكـــاز يجعلها شاخصة في (المرء – الفتى) ويستعين في بعض صـــفاته (العبـــد – الحـــر)، فالتضاد الأول بين الضميرين في (صرمتني) – التاء – العائدة على الآخـــر، ويـــاء المتكلّم العائدة على الشاعر أو الأنا، وهي تتوحَّد مع التاء في (حاولت)، إزاء الآخـــر، وكلاهما – الأنا والآخر – يلتقيان في الكلمة الأولى من الـــشطر الثـــاني (المـــرء). ويستسلمان للعجز والضعف، الذي يسلب فعل ضمير المتكلّم في بداية البيت (حاولت) ويعمل في توازي وتضاد معها في آن، ويمتدّ التوازي من البيت الأول إلـــى البيـــت الثاني، من خلال ما أسميناه نقطة الارتكاز – المرء – ولكن بمسمّى آخر – الفتـــى–، وهنا تظهر القوة المسيطرة وسبب الضعف والاستلاب في – المرء – الفتـــى – إنـــه

(1) أبو دؤاد الإيادي: موسوعة الشعر الجاهلي، المجلد 3، ص39.
(2) صرمتني: هجرتني ولم تدم الوصال.
(3) ثقاله: صغير الثعلب، يضرب به المثل في الحيلة والخداع.
(4) الكلاله: الفقر.
(5) الحين: الهلاك والمنيّة.

الدهر، الذي يتكرّر مرّتان في بداية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني من البيت الثاني، ويعطيان البيت نوعاً من الإيقاع من خلال التوازي الصوتي بينهما، ولا يلتقيان بالمدلول؛ لارتباط لفظة الدهر الأولى للفعل – يلعب – الذي يفيد الحراكية والتأثير بتعديته بحرف الجر – الباء – فيقع تأثيره على الاسم – الفتى–، أمّا لفظة – الدهر– الثانية في بداية الشطر الثاني، فهي تعود إلى الأول من خلال حرف العطف –الواو– التي تسبقها، ولكنها من الطرف الآخر يتبعها صفة؛ تفيد الجمود والانعطاف على الذات – أعني الاسم الموصوف، وقد نلتمس لها دوراً آخر، من خلال العطف الذي ذكرناه، وهو تعميق المعنى، وإضفاء القوة على الدهر الذي يمثّل الامتداد الزمني مقابل المرء المتّصف بالضعف ومحدودية الزمن، وينتقل بنقطة الارتكاز من نهاية الشطر الأول في البيت الثاني، إلى بداية الشطر الأول مع العودة لمسمّى الأول المرء، وهنا يملكه الحركة بالفعل – يكسب – ولكن المضاد له في بداية الشطر الثاني يظهر التضادية والسيطرة، من خلال إبطال أثر الفعل الأول، ونتبيّن التوازي الكامن بين مفردات الشطرين:

والمرء	يكسب	ماله
والشّح	يورثه	الكلاله

ويمتدّ هذا التضاد بين مفردات الشطر الأول والشطر الثاني في البيتين التاليين، في البيت الرابع يقابل العبد – الحر، بقرع – تكفيه، العصا – المقاله، وفي هذا البيت يبرز التوازي المكاني للمفردات، ويتبع ذلك توازٍ زمني، من خلال النطق، وهذا ما لا نجده في البيت الأخير، حيث اللفظة الأولى في البيت – السكت – يقابلها اللفظة الأخيرة فيه – المقاله – في حين أنّ الكلمة الثانية في الشطر الأول – خير – يقابلها الكلمة الأولى في الشطر الثاني – الحين –. وبهذا فإنّ توازي التضاد انعكس على الإيقاع بتكرار الألفاظ ومضاداتها، بصيغ متوحّدة أو متقاربة، وفي المجال الدلالي يبدو التضاد واضحاً بين أشطر الأبيات، وربما كان انتشار مثل هذا النوع من التوازي في شعر الحكمة، وطرح المواعظ؛ لِمَا للتضاديّة من فائدة في توكيد المعنى وترسيخه في ذهن المتلقِّي.

وربّما جاز إدخال حوارية المفرد والجمع، ضمن توازي التضاد ذلك ما وجدناه في لاميّة العرب(1):

فَضَجَّ وَضَجَّتْ بِالبَرَاحِ كَأَنَّهَا ... وَإِيَّاهُ نَوْحٌ فَوقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ (2)
وَأَغْضَى وأَغْضَتْ واتَّسَى واتَّسَتْ بِهِ ... مَرَامِيلُ عَزَّاهَا وعَزَّتْهُ مُرْمِلُ (3)
شَكَا وشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوى بَعْدُ وارْعَوَتْ ... وللصَّبْرُ إنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أَجْمَلُ (4)
وَفَاءَ وَفَاءَتْ بَادِرَاتٍ وَكُلُّهَا ... عَلى نَكَظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ (5)

انتظمت ألفاظ الأبيات في توازٍ متضاد بين المفرد والجمع فضجّ – وضجت، وأغضى – وأغضت، واتسى – واتست، عزاها – وعزت، شكا – وشكت، ارعوى– ارعوت، وفاء – وفاءت، هذا التوازي الصوتي الذي انتظم فيه إيقاع الأبيات، سخّره الشاعر دلاليّاً، ولعلّنا نفيد في هذا الموقف من المنهج الاجتماعي؛ الذي يدرس الظروف الاجتماعية المحيطة بالشاعر، فالشنفرى عاش كأحد الصعاليك منفرداً عن قومه، ولم يجد صورة تشابه حياته، أكثر من صورة الذئب الذي يقطع الجو معتمداً على نفسه في تحصيل قوته، وفي قبالة ذلك مجتمع الصعاليك الذين يعانون ممّا يعاني منه، ويعايشونه الظروف نفسها، وإنما جعله منفرداً، لإظهار المعاناة الأكبر، والشجاعة الأعظم.

وفي هذا التوازي، يعمّق الشاعر صورة المعاناة، ويميل للأسلوب السردي في الإبداع القصصي، حيث يخلق نوعاً من التشويق والجاذبية في النص ولا يخفى استبطان الشاعر لنفسية الذئب وإدراك الشكوى، ثمّ الرضى بالواقع – الجوع – والعودة للبحث عن طريق الرزق، كل في سبيله.

---

(1) الشنفرى، ثابت ابن أوس الأزدي: لاميّة العرب، ص76–77.

(2) البراح: الأرض الواسعة لا نبت فيها، نوح: جمع نائحة، علياء: جمع العليا وهي البقعة المشرفة، ثكل: جمع ثاكل: التي فقدت أولادها أو زوجها.

(3) اتسى: امتثل واقتفى، مراميل: جمع مرمل وهو الذي لا زاد معه، عزاها: سلاها.

(4) شكا: بثّ حزنه، ارعوى: ترك.

(5) فاء: رجع، بادرات: مسرعات، النكظ: شدّة الجوع، المجمل: المحسن حاله.

9.1 توازي التقسيم:

وهو التوازي الذي ((يقسّم فيه الكلام، قسمة مستوية، تحتوي جميع أنواعه ولا يخرج منها جنس من أجناسه))[1]، ويضرب مثل ذلك قول زهير بن أبي سلمى[2]:

فَــإِنَّ الحَــقَّ مَقْطَعَــهُ ثَــلاَثٌ ... يَمِــينٌ أَو نِفَــارٌ أو جَــلاَءُ [3]

فَــذَلِكُمْ مَقَــاطِعُ كُــلِّ حَــقٍّ ... ثَــلاَثٌ كُلُّهُــنَّ لَكُــمْ شِــفَاءُ [4]

وكان عمر بن الخطاب رضي الله عنه ((يعجب أيضاً بهذا البيت ويقول: لو أدركت زهيراً لوليته القضاء لمعرفته))[5].

يقوم التوازي بين شطري البيت الأول، ويعتمد التكثيف في المعنى، إذ إنّ كلمة –ثلاث– في نهاية الشطر الأول، تضمّ الشطر الثاني بأكمله، فجاء الشطر الثاني تقسيماً لأجزائها، وهي مرتبطة بمقطع الحقّ من جهة، ومن جهة أخرى تتوازى مع نفسها في الشطر الثاني من البيت الثاني، وقبل ذلك توازي لفظة – الحق – في نهاية الشطر الأول من البيت الثاني، إلاّ أنها تفارقها في التركيب النحوي إذ الأولى جاءت منصوبة كاسم لـ – إن – التي سبقتها، في حين جاءت الثانية مجرورة بالإضافة، والأولى خصّصها – بال – التعريف، في حين جاءت الثانية معمّمة إذ هي نكرة تنطبق على كل حق. وثمّة توازٍ يقيمه البيت الثاني مع البيت الأول، إذ هو إعادة له من حيث المعنى.

---

(1) أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، حقّقه وضبطه د. مفيد قميمة، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1981، ص375.

(2) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص138.

(3) النفار: التنافر إلى رجل حاكم يتبين حجج الخصوم ويحكم بينهم، الجلاء: ينكشف الأمر وينجلي فيُحكم لصاحب الحق.

(4) شفاء: شفاء من الإلتباس والشّك.

(5) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص376.

ومثال آخر من شعر طرفة بن العبد[1]:

وَلَوْلاَ ثَلاَثٌ هُنَّ مِنْ عِيشَةِ الفَتَى | وَجَدِّكَ لَمْ أَحْفِلْ مَتَى قَامَ عَوَّدِي [2]
فَمِنْهُنَّ سَبْقِي العَاذِلاَتِ بِشَرْبَةٍ | كُمَيْتٍ مَتَى مَا تُعْلَ بِالمَاءِ تُزْبِدِ [3]
وكَرِّي، إِذَا نَادَى المُضَافُ مُحَنَّباً | كَسِيدِ الغَضَا، نَبَّهْتَهُ، المُتَوَرِّدِ [4]
وَتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ والدَّجْنُ مُعْجِبٌ | بِبَهْكَنَةٍ تَحْتَ الطِّرافِ المُعَمَّدِ [5]

يجمع الشاعر معناه في الشطر الأول من البيت الأول، ثمّ يفرّقه في توازٍ يشمل الأبيات الثلاثة التالية، يضع في كل بيت واحدة من دواعي عيش الفتى – حسب قوله- حيث يرى أنّها الثلاثة تأطّر حياة الفتى، والتي تستحقّ العيش من أجلها، وربّما جاء التوازي بينها، من الناحية القيمية المتساوية كما جعلها الشاعر، وإذا كانت هي تقسيم للمعنى في الشطر الأول، فإنّه جعل لكل واحدة بيتاً يفسّرها، ويربط بين الأبيات بحرف الواو، وبدأ كل منها بمصدر؛ – سبقي – وكري – وتقصير –، فتشكّل خطاً رأسياً من التوازي، وهذا التقسيم، وإن انطلق من المعنى، واعتمد على التوازي القيمي بين الأجزاء المتوازنة، إلاّ أنّه يوفّر للنصّ قوة في الإيقاع؛ إذ التقسيم ينتج تقطيعاً منتظماً يشعرنا بالموسيقى الداخلية إضافة للموسيقى الخارجية الناتجة عن الوزن الشعري.

---

(1) طرفة بن العبد: الديوان، ص25.
(2) الجد: الحظ، لم أحفل: لم أبال، العود: مفردها العائد وهو الزائر أثناء المرض.
(3) العاذلات: مفردها العاذلة وهي الملائمة، الكميت: الخمر المعصور من العنب الأحمر، تزبد: تعلوها الرغوة.
(4) الكر: العطف والحنو، المضاف: الخائف المذعور، المحنب: الملتوي اليد، ويقصد بها الفرس، المتورد: القاصد الماء للشرب.
(5) يوم الدجن: اليوم الممطر الكثير السحاب، البهنكة: الفتاة الجميلة الممتلئة، الطراف: البيت المصنوع من الجلد.

10.1 القافية والتوازي:

يعتمد الشعر القديم على القافية إلى جانب الوزن، في تحقيق الموسيقى الخارجية للقصيدة، وتعمل القافية عاملاً مشترك بين الموسيقى الخارجية والإيقاع الداخلي، ((ولا شكّ أنّ للقافية دوراً أساسياً في خلق جوٍّ من التماثل الموسيقي، ولم يكن الشاعر يكتفي بالقافية المكرّرة فقط، وإنّما كان يحدث إيقاعاً موسيقياً من خلال وسائل بلاغية مختلفة))(1) يعمد الشاعر لها فـ ((التوليد والاشتقاق والاستنباط للقوافي من الألفاظ ومرادفتها أو مضاداتها يساعد على ضغط الوحدة الموسيقية للبيت حينما تكرّر على السمع رنّتان متشابهتان، فيخيّل للقارئ أنّه أمام جوقة موسيقيّة تتردّد فيها النغمات والإيقاعات))(2).

ولعلّ هذا ما برّر لأحدهم القول: ((بالنسبة للعرب فإنّ سرورهم بالنغمة المتساوية للكلمة، مبرهن بشكلٍ كافٍ وذلك من خلال كثرة التجنيس))(3). ويضرب الكبيسي مثلاً لأثر سوء توظيف القافية بقصيدة للرصافي يقول: ((وليس بأدلّ على أنّ جرس الألفاظ له علاقة وثيقة بتحقيق الإيحاء وخصوصاً القافية من قصيدة الرصافي، كان لجرس ألفاظها التي وردت في القافية الأثر الكبير في النفور من القصيدة، والذهاب بجمالها، وذلك في القصيدة التي مطلعها:

إِذَا انْقَضَى مَارَت فَاكْسِرِ خَلْفَهُ الكُوزا   واحْفِل بِتَمُّوز إنْ أدْرَكْتَ تَمُّوزَا

ثم يحشد بينها ألفاظاً أحبطت إيحاء القصيدة منها: مبزوزا، ومركوزا، وعكاكيزا، والشيزى، وضيزى، وتهويزا، ومجنوزا، وترنيزا. إنّ جرس هذه الكلمات جرس نافر نشاز، أضاع به الشاعر الجوّ الإيقاعي والإيحاء، وسلب بقية ألفاظ القصيدة دورها، واعتبرت هذه القصيدة من أشدّ القصائد استبذالاً لتنافر جرس القوافي، وإيقاعها على الأُذن))(4).

---

(1) موسى الربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، ص7.

(2) عمران الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، ص32.

(3) موسى الربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، ص7.

(4) عمران الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، ص33، والقصيدة هي "تموز والحرية".

ولقد أدّى اعتقاد الكبيسي بإساءة اختيار الرصافي لأصوات القافية إلى الحكم على القصيدة بأنّها منفِّرة، ومسلوبة الجمال.

وقد اتّخذ العروضيون نوعين من المقاييس تحكم آرائهم حول القافية؛ الأول المقياس الجمالي، والذي يهتمّ بتناسب الأصوات والذي يراعي تكرار حركة الروي أو حركة ما قبله، وإذا لم يحصل هذا التكرار فثمّة عيب في القافية كالإقواء والإصراف، وغيرها، حتّى أنهم عدّوا زيادة التناسب فضيلة مثل لزوم ما لا يلزم، أما النوع الثاني فهو المقياس المعنوي، وأرادوا به أن يكون لكل قافية معنى، ومن هنا فإنّهم عدّوا الإيطاء عيباً[1].

وحول المقياس الأول، فإنّ القافية ((ترجح أهميتها بوظيفتها الوزنيّة باعتبار أنّ القافية تشير إلى ختام بيت الشعر، أو تقوم مقام المنظم أو المنظم الوحيد في الموشّحات على أنواعها، ويفوق ذلك أهميّة أنّ للقافية معنى، وأنّها بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري، فالكلمات تقرن بعضها إلى البعض الآخر بالقافية، فتتواصل أو تتقابل))[2].

ويظهر أثر القافية باتجاهين، وقد تتجاوز الأثر إلى السلطة على المتلقّي والمبدع، إذ يعمل المبدع جهده في تحسين الاختيار للقافية من بين الاختيارات المتنوّعة والمتاحة له، محاولاً الوصول إلى الإيقاع المؤثِّر وناقلة المعنى إلى ما بعد درجة الصفر، ومانحة له التوتّر وتعدّد التأويل، وفي الجانب الآخر، حيث المتلقِّي والذي يواجه تحكّماً من القافية أو يواجه تحكّماً من القافية بنسبة تلقّيه للنص، إذ هي – القافية– آخر ما يواجه المتلقِّي في القصيدة[3].

وقد فطن القدماء لهذا الأثر، وتلك السلطة التي تمارسها وتهبها القافية للمبدع والمتلقِّي، فوضعوا لها مواصفات وشروطاً أهمّها: ((أن تكون عذبة الحرف سلسلة

---

(1) د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري لإستراتيجية التناص، ص43-44.

(2) رنيه ويلك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ص167.

(3) د. أنعام رواقة: دائرة التكرار ودلالاتها في بائية ابن الدّمينة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الخامس عشر، العدد الثامن، 2000، ص215.

المخرج، وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإنّ الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخّون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه، وربّما صرعوا أبيات أخرى من القصيدة بعد البيت الأول(1). ومن الأمثلة التي يضربها قدامة على ذلك قول امرئ القيس(2):

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ   بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

ثمّ يأتي بعد البيت بأبيات قوله:

أَفَاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هذا التَّدَلُّلِ   وَإِنْ كُنْتِ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي

ثمّ بيت آخر في القصيدة نفسها:

أَلاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلاَ انْجَلِي   بِصُبْحٍ وَمَا الأَصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ

وإذا كانت قافية الأبيات في القصيدة تُعدُّ توازياً عمودياً قائماً بذاته، فإنّ هذا الحرص على تضمين القصيدة أبياتاً مصرعة يخلق نوعاً من التوازي الأفقي للقافية؛ يشعرنا بمدى إدراك القدماء؛ نقّاداً وشعراء بأهميّة القافية وما تؤدّيه من دور إيقاعي وموسيقي، وفي الوقت نفسه يظهر دور القافية في إقامة توازيات متعددة في القصيدة، ومن ثمّ تشكيل كثافة موسيقية عالية تمنح القصيدة صخباً إيقاعياً وتعميقاً في المعنى، ((فالقافية توفّر تشابهاً صوتياً، يعين على تطوير المستوى الإيقاعي من جهة، ومن جانب آخر نجد هذا التشابه الظاهري – أحياناً – لا يوفِّر تشابهاً معنوياً فتخلق هذه الألفاظ حالة من التضاد، ممّا يوسِّع فضاء النص، ويسهِّل دخول المتنافرات، وهذه سمة أساسيّة في الشعر، فتتجاوز القافية وظيفتها الإيقاعيّة لتؤدّي دوراً مهمّاً في الدلالة والصورة وفضاء النص، ولعلّ هذه السمة تنسحب على أنظمة التوازي كلها؛ فالشاعر المقتدر هو من يطوِّع النظم – التوازي – ويجعله عنصراً في الخلق الشعري وفي تشكيل القصيدة، بحيث لا يبدو له النظم عنصراً معيقاً))(3).

---

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص51.

(2) امرؤ القيس: الديوان، ص91، ص98، ص108.

(3) د. سامح الرواشدة: التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، ص24–25.

وتتناول الدراسة نموذجاً يوضّح دور القافية في البناء التشكيلي، ويظهر أثر القافية في تشكيل التوازي مع تداخل لأنواع التوازي المختلفة في القصيدة.

يقول الحارث بن ظالم المري[1]:

قِفَا فاسْمَعَا أُخْبِرْكُمَا إِذَا سَأَلْتُمَا ... مُحَارِبَ مَوْلاَهُ وَثَكْلاَنُ نَادِمُ [2]

فأُقْسِمُ لَوْلاَ مَنْ تَعَرَّضَ دُونَهُ ... لَخَالَطَهُ صَافِي الحَدِيدةِ صَارِمُ [3]

حَسِبْتَ أَبَا قَابُوسَ أَنَّكَ سَالِمٌ ... ولَمَّا تُصَبْ ذُلاًّ وَأَنْفُكَ رَاغِمُ [4]

فَإِنْ تَكُ أَذوادٌ أُصِبْنَ وَصِبْيَةً ... فَهذَا ابْنُ سَلْمَى رَأْسُهُ مُتَفَاقِمُ [5]

عَلَوْتُ بِذِي الحَيَّاتِ مَفْرِقَ رَأْسِهِ ... وَهَلْ يَرْكَبُ المَكْرُوهَ إلاَّ الأَكَارِمُ

فَتَكْتُ بِهِ كَمَا فَتَكْتُ بِخَالِدٍ ... وكَانَ سِلاَحِي تَحْتَوِيهِ الجَمَاجِمُ [6]

أَخُصَيِّي حِمَارٍ بَاتَ يَكْدِمُ نَجْمَةً ... أَتَأْكُلُ جيرانِي وَجَارُكَ سَالِمُ [7]

تُمَنِّيهِ جَهْراً عَلَى غَيْرِ رِيبَةٍ ... أَحَادِيثُ طَسْمٍ إِنَّمَا أَنْتَ حَالِمُ

بَدَأْتُ بِهَذَا ثُمَّ أَثْنِي بِهذِهِ ... وَثَالِثَةٌ تَبْيَضُّ مِنْهُ المَقَادِمُ

شَفَيْتُ غَلِيلَ الصَّدْرِ مِنْهُ بِضَرْبَةٍ ... كَذَلِكَ يَأْبَى المُغْضَبُونَ القَمَاقِمُ

قدّم الشاعر لقصيدته قافية تضم عدداً من التوازيات المتنوّعة، فقافية البيت الأول – نادم – توازي صيغياً قافية البيت الثاني – صارم –، والبيت الثالث – راغم– والبيت السابع – سالم – والبيت الثامن – حالم – وكذلك قافية البيت الخامس –

(1) الحارث بن ظالم المري: موسوعة الشعر العربي والعصر الجاهلي، مجلد 3، ص296.

(2) محارب مولاه: يعني نفسه لأنّه قتل ابن الملك النعمان بن المنذر، ثكلان نادم: الملك النعمان لقتل ولده.

(3) تعرض دونه: يعني حرس وخاصة الملك.

(4) أبو قابوس: كنية النعمان.

(5) الأذواد: جذور، يريد جارة له أغير عليها، فذهب بأذوالها وفرق أهلها، ابن سلمى: ابن الملك نفسه.

(6) خالد: ابن جعفر بن كلاب، تحتويه أي الجماجم لا يوافقها لفعله بها.

(7) بات يكدم نجمة: العشبة التي لا ساق لها.

الأكارم- توازي قافية البيت السادس الجماجم، وقافية البيت السابع – المقادم- وقافية البيت العاشر – القماقم-، ويظهر توازيات أخرى بين القوافي، الأول بين قافية البيت الأول – نادم – في –دم- وقافية البيت التاسع – المقادم – وهذا التوازي بين مقطعي القافية –دم- في البيتين يجعلنا نتوقّف قليلاً عند موضوع القصيدة، حيث يدور موضوعها حول الفخر والتهديد والقتل – لابن سلمى وخالد –، وفي مثل هذا، لا نستطيع إغفال الدم، إذ هو من توابع ومستلزمات هذه المواقف، ولا نستطيع –أيضاً- تجنّب ومواربة وتحييد العامل النفسي المسيطر على الشاعر، والصورة النفسية التي تلمع بين عينيه، فقد تكرّر هذا المقطع – دم – في ثلاث ألفاظ في القافيتين المذكورتين، وكذلك في لفظ – يكدم – في الشطر الأول من البيت السابع، وفي اللفظة الأخيرة المحتوية على هذا المقطع. وقريباً من ذلك التوازي بين قافية البيت الرابع – متفاقم- وقافية البيت العاشر –القماقم- حيث الاشتراك في المقطع الأخير منهما –قم- وهنالك موقع ثالث للتوازي الصوتي بين مقاطع الألفاظ ويتشكّل بين قافيتي البيت الثاني –صارم- والبيت الخامس –الأكارم- في –رم-، وآخر بين قافية البيت السابع –سالم- والبيت الثامن –حالم- في –لم-.

ونلتمس في القصيدة نوعاً من التوازي الأفقي في القافية، وهو ما يسمّى بالتصريع، نجد ذلك في البيت الأول (سألتما – نادم) وإن اختلفت حركة الروي بينهما، ولكن التصريع التام نجده في البيت الثالث (سالم – صارم) وهو بلا شك – يحقّق توازياً بين شطري البيت عماده القافية، كذلك نلحظ تكرار عروض البيت الثالث في قافية البيت الثامن (سالم – سالم).

ويبدو واضحاً امتداد حرف الروي – الميم- في داخل ألفاظ القصيدة، بحيث يدخل القافية في توازٍ آخر، هو التوازي الصوتي، والذي يكسبها قوة إيقاعيّة، وتنغيم موسيقي يساعد على التنظيم الإيقاعي، وفي عملية إحصائية بسيطة تظهر التكرارات التالية لحرف الميم:

البيت الأول	ستة تكرارات	البيت الثاني	ثلاثة تكرارات
البيت الثالث	ثلاثة تكرارات	البيت الرابع	ثلاثة تكرارات

البيت الخامس	ثلاثة تكرارات	البيت السادس	ثلاثة تكرارات
البيت السابع	أربعة تكرارات	البيت الثامن	أربعة تكرارات
البيت التاسع	أربعة تكرارات	البيت العاشر	أربعة تكرارات

نتبيّن من الإحصائيّة أنّ البيت الأول كان أعلى الأبيات تكراراً؛ حيث بلغ تكراره ست مرّات، والأبيات؛ الثاني والثالث والرابع والخامس والسادس جاءت متساوية في عدد التكرارات، وهي ثلاث مرّات لكل منها، أمّا الأبيات السابع والثامن والتاسع والعاشر فقد تساوت في عدد التكرارات ولكل منها أربعة تكرارات، فإذا استثنينا البيت الأول وهو صاحب التكرار الأعلى، فإنّ خمسة أبيات يحدث بينها تواز ٍ في عدد التكرارات بمعدل ثلاث مرّات في البيت، والأربع المتبقية تشترك أيضاً في توازٍ وبمعدل أربع مرّات في البيت، أمّا البيت الأول فإنّه أحدث توازٍ مع نفسه وبين شطريه إذ نجد في كل شطر ثلاثة تكرارات لحرف الميم.

وكما يتّضح من الإحصائيّة أنّ مجموع التكرار لحرف الروي بلغ سبعةً وثلاثين تكراراً؛ أي بمعدل (3.7) لكل بيت، ولا شكّ أنّ لهذه الكثافة أثراً على الإيقاع، ودوراً في التشكيل البنائي، وانعكاس على الدلالة والمضمون. وقبل أن نخرج من حرف الروي، نلمح حركة الحرف وهي الضم، الدالة على الرفع وهي المتوسطة في الثقل النطقي بين الفتح والكسر، وكذلك في القوة، ولعلّه في إلقاء الشعر، وقد كان معتمداً على الرواية والغناء فتشبع حركة الضم فتلفظ (واواً)، فتكون القوافي بين ولولة الجراح، وعواء ذئاب الغضى طالبة الفرائس ليلاً، وهي –أقصد القافية– متناغمة مع حال الشاعر والذي يظهر أنّ له انتصارات سابقة، ولكنها لا تخلو من الجراح التي نتبيّنها بين ثنايا القصيدة وإن حاول إخفاءها بالتهديد والقسم والتلويح بالقوة، فـ ((إنّ الجراح والشروخ والبتر هي عادة ثمن النصر، أمّا الصّمت فهو ثمن الهزيمة))[1].

ربّما اتّضح دور القافية – من خلال المثال – في كل من التشكيل البنائي للقصيدة والإيقاع الموسيقي، وكذلك في الدور الدلالي الذي تؤدّيه، ولكن ثمّة أمر تطرّق له القدماء، قد نجد له علامات في هذه القصيدة، وهو السجع والترصيع، وما قد

(1) أ.د. علي عباس علوان: عبد الوهاب البياتي رؤية العالم، ص11.

يقع منهما تحت باب الجناس؛ كقوله في البيت الثالث والرابع (تصب، أصبن، وصبية)، وفي البيت الخامس (المكروه، الأكارم)، وفي البيت السابع (جاراتي، وجارك)، وقبل ذلك استخدم صيغة المثنّى في البيت الأول (قفا، فأسمعا، أخبركما، سألتما)، ولعلّ كلف القدماء في القافية، كان الدافع وراء اعتبار بعضهم السجع من أنواع القافية في صدر البيت، إذ اعتبروا السجع والتقفية من أسس بنية الشعر، يتضمّنها شعر المطبوعين والمجيدين(1).

ويرى الباحث أنّ الاهتمام في القافية، ليس فقط بسبب ترديدها، أو لأنّها تكون نهاية البيت، كما يشير بعض الباحثين(2)، وإنّما يعود لقدرتها على خلق شبكة من التوازيات داخل القصيدة، إضافة للتوازي العمودي الذي يحدث بين القافية نفسها، فقد لاحظنا في قصيدة الحارث المري كيف امتدّت خيوط القافية بشكلٍ عمودي وآخر أفقي، بل بأشكال عمودية وأفقية حتى شملت كامل جسد القصيدة، وأنها وفّرت للنصّ نوعاً من التماسك والتوتّر الذي تقيمه في تشكيل البنية.

وممّا يدلّ على أهميّة ودور القافية في القصيدة، هو أنَّ من دعا إلى التخلّي عن القافية في الشعر الحديث لم يستطع التخلُّص منها، بل إنَّها مارست سلطتها عليه في نفس القصيدة التي نظمها لحرب القافية:

((مَنْ سَيُعَدِّدُ كُلَّ عُيُوبِ قَوافِينَا
أَيُّ غُلامٍ أَبْكَمُ، أو أيُّ رِفِيقٍ مَجْنُونْ
صَاغَ لَنَا مَعْدَنُ زِيفٍ هذا الحُلِيِّ المَأْفُونْ
يَخْدَعُنَا بَدَوِّي أجْوَف إذْ تَصْقُلُهُ أيْدِينَا))(3).

(1) د. غازي يموت: نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر، ص58-59.

(2) جون كوين: النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق د. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص101.

(3) المرجع نفسه، ص101، والأبيات لفرلين.

يعقِّب صاحب الكتاب بقوله: ((والحقيقة أنّ القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيءٍ آخر، إنّها عنصر مستقل، صورة تضاف إلى الصور الأخرى))[1]. ويضيف في موقعٍ آخر: ((إنّ القافية المعنوية تحترم قانون الموازاة، ففيها يستجيب تجانس الصورة لتجانس المعنى))[2]، وهذا ينسجم مع قصيدة المري، حيث جاءت القافية الصوتيّة تجسِّد المعنى، وتكشف عن الحالة النفسية التي عاشها الشاعر، أثناء نظم قصيدته، ويجب ألاّ يغيب عن أذهاننا انتشار حرف الروي – وهو خاتم القافية – في القصيدة، ودوره في التشكيل الكلي لبنية النص وما لذلك من أثر على الدلالة.

---

(1) جون كوين: النظرية الشعرية ، ص102.

(2) المرجع نفسه، ص105.

الفصل الثاني

التكرار اللفظي

يجلب مسمى الشعر ألفاظاً موحية كثيرة، ويتوارد في الذهن مقوّمات أخرى تعمل معاً على تحقيق ذلك المسمّى، إلاّ أنَّ أبرز ما ارتبط في العقل من هذه المقومات هو الوزن أو الموسيقى الخارجية والإيقاع الذي قد نسمّيه بالموسيقى الداخلية، وعندما نتحدّث عن هذين الأمرين، نجد أنفسنا ندور في رحى التكرار، إذ هو منشأهما وعنه يصدران، فالوزن أو الموسيقى الخارجية، أو قل البحور إنْ شئت تخرج من تكرار التفعيلات سواء الصافية ذات التفعيلة الواحدة مثل المتقارب: فعولن فعولن فعولن فعولن، أو ما كان ذا تفعيلتين مختلفتين كبحر الطويل: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن، فهذا الوزن الناتج عن توالي التفعيلات العروضية لم يكن ليدركه الشاعر الجاهلي كَمُسَمَّى، وإنما هو في سليقته يبني عليه قصائده، ويدرك الخلل فيها ويقومّه، إذ اعتمد على الميزان المرتبط بالذوق والأُذن الموسيقية، وهذا الميزان هو تناسق تكراري يظهر فيه الخلل عند انكسار الوزن من جرّاء عدم انتظام التكرار، ((فإنَّ التماثل الصوتي هو القاعدة فيه، إنّه الظاهرة الوحيدة التي تجعل لعملية النظم معنى))[1]، إذ ينتج الإيقاع عن ترديد مجموعة وربما مجاميع معينة قد تتوافق أو تتخالف فيما بينها، من المقاطع والنبرات، تردّداً منتظماً بعض الشيء في المقدار الزمني. وأخذ الإيقاع في العربية من وقع قطرات المطر المنهمر على الأرض وقعاً متوالياً منتظماً، أو من وقع الحوافر والأقدام في سيرها وجريها، فيكون وقعاً متوالياً منتظماً أيضاً[2]. وإذا صحّت هذه المقولة حول الإيقاع في العربية وأظنّه يقصد نشأة البحور الشعرية قبل أن تعرف، ولعلّه يقصد الإيقاع في الشعر الجاهلي وهو مجال

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي: النص الأدبي وقضايا عند ميشال ريفاتارا من خلال كتابه "صناعة النص"، وجوهن كوهين من خلال كتابه "الكلام السامي"، فصول، م5، ع1، 1984، ص126.

(2) د. عبد المنعم خضر الزبيدي: مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، منشورات جامعة قاريونس، مطابع الثورة للطباعة والنشر، بنغازي، ص29.

البحث، ويرى القاضي الجرجاني أنّه ((علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثمّ تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه))[1].

ويعتقد إبراهيم أنيس أنّ المجتمع العربي قبل الإسلام ببضعة قرون ظل يرعى هذه النهضة البيانية، ويرى أنّه ((لم يكن للشعر خلال هذه القرون إلاّ الصورة الصوتية، تتردَّد على الأسماع فتكسبها المران وعادة التمييز بين الكلام المشتمل على الإيقاع والنغم، ويلحظ أسمى درجات الموسيقية في أوزان الشعر وقوافيه))[2].

ويفسّر هذا الاهتمام بالجانب الإيقاعي والموسيقي عند العرب بأميتهم، إذ يرى أنَّ الأمي المرهف الأُذن يستجيب لرنين اللفظ ونغمه، وأنّه قد يتأثر به تأثراً قوياً وإن خلا من المضمون والمعنى، ومن هنا فإنّه يرجِع عناية الشعر العربي القديم بالموسيقى أولاً، وأنّ الأوزان شغلته عن المعاني والتعمّق فيها. وتُعَمَّم هذه الظاهرة على الأشعار القديمة للأمم الأخرى كالقصائد الجرمانية وأشعار اليونان في عصورهم الأولى، بل ويلحق بذلك الأشعار التي رويت ولم تكتب، أو تلك التي ظهرت في بيئة أميّة[3].

وبهذا يتّضح لنا مدى اهتمام الجاهلي وولعه بالموسيقى والإيقاع، وبغض النظر عن تعليل إبراهيم أنيس لذلك، فإنّ ما يهمنا هو هذا الاهتمام بالموسيقى التي تعتمد في الأساس على التكرار وللوصول إلى درجات متقدمة من الموسيقى، نجد أنّهم عملوا بطريقة واعية أو بغير وعي على تكثيف هذا التكرار الذي يحقّق لهم المستوى المرغوب فيه من الإيقاع.

وربما كان هذا مدخلاً لنوع آخر من الإيقاع وهو الموسيقى الداخلية التي تلعب دوراً لا يستهان به في إظهار الانسجام الصوتي ورفع سوية الإيقاع في القصيدة، ((وللشعر نواحٍ عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام

---

(1) القاضي الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت – لبنان، 1996م، ص15.

(2) إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، ص196–197.

(3) المرجع نفسه، ص197.

توالي المقاطع وترديد بعضها بقدر معين، وكل هذا؛ هو ما نسمّيه بموسيقى الشعر))[1].

وكثيراً ما يطلق على الموسيقى الداخلية اسم الإيقاع بشكل خاص فـ (ريتشاردز) يقرنها بالموسيقى الخارجية (الوزن) في اشتراكهما بصفة التكرار، إذ يقول: ((فالإيقاع يعتمد كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقّع))[2].

وبهذا نجد التكرار وقد كاد يأخذ الحيّز الأكبر في البناء الشكلي، وعند المجيء لدراسته في الإيقاع الداخلي نجده يدخل مع مصطلحات نقدية وبلاغية كثيرة في علاقات تتباين في مدى التشارك معه، فليس بمقدورنا دراسة التكرار دون التعالق بما يسمّى بالجناس، إذ هو نوع من التكرار؛ وإن لم تكن العلاقة متبادلة فلا تستطيع إطلاق اسم الجناس على التكرار، وإنما يبقى الجناس جزءاً منه فيوصف بأنّه ((ترديد الأصوات المتماثلة أو المتقاربة في مواضع مختلفة من البيت الواحد وشواهده في الأدب العربي قديمه وحديثه غزيرة جداً، ممّا يدل على حبّ العرب لهذا اللون من الموسيقى الكلامية، كقول أوس بن حجر[3]:

غُـرٌّ غرائِـرُ أبْكـارٌ نَـشَأْنَ مَعَـاً حُسْنُ الخَلائِـقِ عَمَّـا يُتَّقَـى نُـورُ

وقول كعب بن زهير[4]:

وَلَقَـدْ عَلِمـتِ وأَنْـتِ غَيْـرُ حَلِيمَـةٍ أَلاَّ يُقَرِّبَنِـي هَـوىً لِهَـوَانِ

وقد عني علماء البلاغة من المتأخّرين بإبراز هذه الظاهرة الموسيقية[5].

(1) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص8-9.

(2) رتشاردز ايغور أرمسترونغ: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، مطبعة مصر، القاهرة، 1961، ص188.

(3) أوس بن حجر: الديوان، ص40. الغر: جمع غراء وهي البيضاء الشريفة، وغرائر جمع غريرة وهي الشابة حديثة السن التي لم تجرّب الأمور. والنور جمع نوار: وهي الفتاة التي تفرّ من الريبة.

(4) كعب بن زهير: الديوان، ص158.

(5) إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، ص202

وفصّل الصفدي في كتابه (جنان الجناس) أنواع الجناس وهي أنـــواع كثيـــرة، وأقسام عديدة، وكان مقولاً على حقائق مختلفة في تقسيمها، وكل قسمٍ يتـــشعَّب شـــعباً كثيرة[1]، ومن هنا ((فالتجانس البحري، والتجانس الإيقاعي يمكن دخولهما تحت لافتة واحدة، ويمكن اعتبارهما عنصرين من عناصر بناء النظم))[2].

وثمّة مصطلحات بلاغيّة أخرى – قد يدخل بعضها ضمن مفهـــوم الجنـــاس– والمؤكّد أنّها صادرة عن التكرار بصورة من الصور؛ كالتصدير الذي يُعرَّف بأنه ردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهّل استخراج قوافي الشعر، إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكـــسوه رونقـــاً وديباجة ويزيده مائية وطلاوة[3].

ويرى ابن المعتز ومن خلال ربطه التصدير بالقوافي أنّه يقـــسم إلـــى ثلاثـــة أقسام: ما يوافق آخر كلمة في العجز آخر كلمة في الصدر، وما يوافق آخر كلمة فـــي البيت بعض ما فيه من كلمات، وما يوافق آخر كلمة في البيـــت أول كلمـــة فيـــه[4]، ونلحظ أنَّ الأقسام الثلاثة جاءت من البعد المكاني للكلمة الأولى الواقعة فـــي صـــدر البيت، فمنهم من أسماه رد أَعجاز الكلام على ما تقدّمها[5]، ومن خلال الارتباط بالبعد المكاني إذ يربط العجز ببعض أجزاء الصدر في البيت فانحاز التصدير عن ضـــرب آخر من ضروب البديع التي تدخل في دائرة التكرار، وأقصد الترديد الذي يعرّفه ابن رشيق بقوله: ((أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثمّ يرددها بعينها متعلقة بمعنـــى

(1) صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي: جنان الجناس، تحقيق: كير الحلبي، دار المكتبة العلمية، بيروت، ط1، 1987، ص31 وما بعدها.

(2) جون كوين: النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القـــاهرة، 2000، ص115.

(3) ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت456هـ): العمدة في محاســـن الـــشعر ونقده، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيـــروت، ط5، 1981، ج2، ص3.

(4) ابن المعتز، عبد الله بن المعتز: البديع، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ص140.

(5) المرجع نفسه، ص47–48.

آخر في البيت نفسه أو في قسم منه))[1]. ويضرب لنا مثلاً على ذلك قول زهير بن أبي سلمى:

إِنْ تَلْقَ يَوْماً، على عِلاّتِـهِ، هَرِمَـاً   تَلْقَ السَّماحةَ، مِنْهُ، والنَّدَى خُلُقـا[2]

والعامل واحد، كما أنَّ الحكم الذي خضع له الاسمان واحد، وهو النصب على المفعولية، هذا الربط والتواصل المعنوي بين الاسمين كان ناتجاً لامتداد البنية القائمة على الميزة التكرارية في البيت، وأَقصد الترديد، كما قد تؤدّي حركة الترديد و((بشكل دائري في دفقات متماسكة بحيث يعود النمط التعبيري إلى النقطة التي بدأ منها، وبذلك يتماسك الأول بالآخر ويتم التلاحم))[3].

ويدخل مُسَمَّيات أخرى كالتوشيح والترصيع وهو المقابل للسجع في النثر، والتصريع وهو التقفية بين شطري البيت.

وقبل هذا كله كانت الدراسة قد عرضت لنمط آخر من التكرار اللفظي وهو التكرار الرأسي، وفيه عددٌ من الأشكال؛ كتكرار البداية، وتشابه الأطراف، ويمتاز هذا النمط – التكرار الرأسي – بعمله على ترابط الأبيات، إضافة لعمله على تعميق الدلالة والتطور في مستوى الإيقاع.

ثمّ إنَّ هذا الفصل يعرض إضافة لتكرار الكلمة تكرار الأشطار، وتكرار الأبيات، وفيهما نتناول التكرار في القصيدة الواحدة، والتكرار للشطر أو البيت في أكثر من قصيدة عند الشاعر الواحد، ثمّ انتقال الشطر أو البيت عند أكثر من شاعر جاهلي.

وتتوقّف الدراسة في هذا الفصل عند تكرار الصورة في الشعر الجاهلي، والذي يشكِّل ظاهرة من الظواهر الواضحة في تشكيل بنية القصيدة الجاهلية وتعميق المستوى الدلالي فيها.

---

(1) ابن رشيق: العمدة، ج1، ص333.

(2) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص76.

(3) د. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص404.

1.2 تكرار الكلمة:

يُعدُّ هذا النوع من التكرار أكثر أنواع التكرار انتشاراً في الشعر الجاهلي، ولعلَّ تكرار أسماء الأعلام يشكِّل القسم الأكبر منه، ونتناوله في الغزل والنسيب والمدح والهجاء والرِّثاء أيضاً.

ولعلَّ من المناسب قبل الدخول في بحث الأثر الإيقاعي الذي يحدثه تكرار اسم المحبوبة في تشكيل بنية القصيدة، أن ندلف لإيضاح دوافع هذا التكرار، والذي يقودنا إلى المواقع التي تكرَّر فيها اسم المحبوبة، ومن خلال هذه المواقع يتسنَّى لنا دراسة التشكيل التكراري وانعكاساته الموسيقيّة، وإسهاماته في ترابط النصّ وتكوين الهيكلة، وإفراز الإيقاع.

وربّما كان ارتباط اسم الحبيبة بالدِّيار من أكثر المواطن التي تكرَّر فيها الاسم، وكثيراً ما يجيء في مقدّمات القصائد، وقد فَطِنَ القدماء لهذا، محاولين إيجاد التبرير له كقولهم: ((...ثمّ وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدّة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق؛ ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه ويستدعي به إصغاء الأسماع (إليه)؛ لأنَّ التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب لِمَا قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلِّقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له...))[1]. وقبل ذلك فإنَّهم ذكروا الأطلال ليصلوا إلى ذكر أصحابها الظاعنين، ومن القدماء من فطن إلى ما هو أدقّ من ذلك حين قال: ((ولا يجب للشاعر أن يكرِّر اسماً إلاَّ على جهة التشوُّق والاستعذاب إذا كان في تغزُّلٍ أو نسيب))[2].

---

(1) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم الدنيوري: الشعر والشعراء، حقّقه وضبط نصّه: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط2، 1985، ص27–28.

(2) ابن رشيق، أبو الحسن بن علي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حقّقه وفصّله وعلّق حواشيه: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل – بيروت، ط5، ج2، ص74.

ونتوقَّف عند مثال من شعر النابغة[1]:

عوجوا، فحيّوا لنُعمٍ دِمْنَــةَ الــدَّارِ، ماذَا تُحيُّونَ مِنْ نُــؤيٍ وَأَحجــارِ؟[2]
أقْوَى، وأَقْفَرَ مِــنْ نُعْــمٍ، وغيَّــرَهُ هُوجُ الرِّيَاح بِهَابي التُّرْبِ، مَــوَّارِ[3]
وَقَفْتُ فيها، سُــراةَ اليــومِ أســأَلُهَا عَنْ آلِ نُعْمٍ، أموناً، عَبْــرَ أســفارِ[4]
فاستَعْجَمَتْ دارُ نُعمٍ، مَــا تُكَلِّمُنَــا، والدَّارُ، لَــوْ كَلَّمَتْنَــا، ذاتُ أخبــارِ[5]
فَمَا وَجَدْتُ بِهَــا شَــيْئَاً أَلُــوذُ بِــهِ، إلاَّ الثُّمــامَ وإلاَّ مَوْقِــدَ النَّــارِ[6]
وَقَدْ أَرَانِي وَنُعْمــاً لاهيــين بِهَــا، والدَّهْرُ والعَيْشُ لَمْ يَهْمُــمْ بِــإمرارِ[7]
أَيَّــامَ تُخبِرُنِــي نُعْــمٌ وأُخْبِرُهَــا، ما أَكْتُمُ النَّاسَ مِنْ حَاجِي وَأَسْرَارِي[8]
لَوْلاَ حَبائِلُ من نُعْــمٍ علقــت بِهَــا لأَقْصَرَ القَلْبُ عَنْهَــا أيُّ إِقْــصَارِ[9]

---

(1) النابغة الذبياني، أبو أمامة، زياد بن معاوية بن جناب: الديوان، حقّقه وقدَّم له: فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، 1980، ص32-34. وللاستزادة من أمثلة تكرار اسم المحبوبة مقرونة بالديار انظر: تميم بن أبي بن مقبل: الديوان، ص296؛ المرقش الأكبر، عمرو بن سعد: ديوان المرقشين، تحقيق: كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط1، 1998، ص55؛ امرؤ القيس: الديوان، ص140، 147؛ الأعشى الكبير، الديوان: ص147، 290؛ بشر بن أبي خازم: الديوان، ص69-70؛ كعب بن زهير: الديوان، ص83؛ شعر بني تميم، عبد القيس بن خفاف، ص348-349.

(2) عوجوا: قفوا، نُعم: اسم امرأة، الدمنة: ما تبقى من آثار الديار، النؤي: قناة تحفر حول الخباء لمنع دخول المطر.

(3) أقوى: خلا، هابي التراب: سافي التراب، موّار: متحرِّك.

(4) سراة: منتصف، أموناً: وثيقة الخلق قد أمنت أن تكون ضعيفة، عبر أسفار: الإبل القوية على السير. انظر د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط1، 1983، ج2، ص23، 207.

(5) استعجمت: كانت كالعجماء؛ أي الدّابة التي لا تنطق، أي أنَّ الدار أعياها الجواب.

(6) الثمام: النبات الرقيق الناعم.

(7) لم يهم بإمرار: أي لم يقصد أن يكون مراً؛ أي ما زالت الحياة بضّة ويحيون برخاء.

(8) حاجي: حاجتي، واستعملها الشاعر على أنّها جمع بمعنى حاجاتي.

(9) حبائل: أشراك، وسائل جذب وإغراء، اقصار: انصراف.

فإنْ أفَـــاقَ، لَقَــدْ طَالَــتْ عمايتُــهُ؛ وَالمَرْءُ يُخْلَقَ طَوراً بَعْــدَ أطْــوَارِ[1]

نُبِّئْتُ نُعْماً، على الهُجْرانِ عاتِبَــةً؛ سُقياً ورعياً لذاكَ العاتبِ الــزَّارِي[2]

رَأَيْتُ نُعْماً وأصحابي على عَجَــلٍ، والعيسُ، للبَيْنِ، قَدْ شُدَّتْ بــأَكوارِ[3]

فريعَ قَلْبِي، وكانَتْ نَظرَةٌ عَرَضَــت حينـــاً، وتوفيـــقُ أقـــدارٍ لأقـــدارِ[4]

لا يستطيع المتلقِّي إلاَّ التعاطف مع الشَّاعر في قصّة الحب هذه، وفي قــراءة نصيّة، ندرك العامل الرئيس في جذب المتلقِّي لهذه القصّة، وتجاوبــه مــع الــشَّاعر صاحب القصة، إنَّه توظيف التكرار لاسم المحبوبة، هذا التكرار يشعرنا قبــل ذلــك، بسيطرة المحبوبة على فكر الشَّاعر، وأنَّ اسمها يطفو على السطح في عقله البــاطن، وبذلك يتسنَّى لنا فهم هذا التلوين لأبيات القصيدة باسمها وتكراره تــسع مــرّات فــي الأبيات الأحد عشر الأولى، وأنَّ المحور الأساس في الأبيات المجتزأة هي المحبوبــة، وأنَّ هنالك صدقاً فنياً، ويصعب الانقياد وراء الرأي الــسابق، بــأنَّ هــذا التمحــور والتركيز لاسم المحبوبة والانبثاق والإشعاع منه إلى النص جاء فقط لجذب المتلقِّــي، وجعله يتابع راوي القصيدة أو الشاعر.

لقد استطاع الاسم المكرَّر أن يبني شبكة من العلاقات الــسياقيّة حولــه، وأن يعمل تعالقات عديدة تسهم بشكلٍ واضحٍ في تشكيل بنية القصيدة، ((هذه علاقات داخلية تتحرّك في باطن البنية، وتليها علاقات تتشابك فيها البُنى مع بعضها البعض))[5].

ولا يخفى تمركز اسم نعم وامتداديّة نسيج النص باتجاهه، وأنَّه جــاء خمــس مرَّات من أصل تسعة تكرارات مجروراً، في ثلاث مرّات بحرف جر، وفي الاثنتــين الأخريين مجروراً بالإضافة، وهذا يغري بالتعمّق في النص لكــشف حيثيــات ذلــك ودوره في المستويين البنائي والدلالي؛ في البيت الأول يسبق اسم نعم جملتان فعليتــان (عوجوا، فحيوا) والقول أو التوقف والتحيّة يكون للدِّيار، بسبب غياب المحبوبة، وخلوّ

---

(1) عمايته: ضلالته، يخلق: يتبدّل، طوراً بعد أطوار: حالاً بعد حال.

(2) نبئت: أُخبرت، سقيا ورعيا: دعوة مستحبة حسنة، الزاري: الغاضب.

(3) شدّت العيس بالأكوار: شدت الرحال على الجمال، البين: الفراق.

(4) ريع: ارتاع وخاف، حيناً: هلاكاً، توفيق: موافقة.

(5) د. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص29.

الديار منها، ولكن الحضور للمحبوبة في عقل الشاعر، وليس للديار الخربة، فـنلحظ أنّه يقدم اسمها على (دمنة الدار) ويسبقها حرف الجر اللازم ليعلّل الفعلين السابقين في التحول والتحية. فالاسم الذي جاء في هندسة سيميائية أوسط خمسة ألفاظ هـي ألفـاظ صدر البيت، يعمل كرزة ميزان بينها، وهو الغائب في واقع الطلل الحاضر نصياً وفي ذاكرة الشاعر، وهذه الثنائيّة؛ غياب وحضور المحبوبة تكشف الحالة النفسية للشاعر؛ إذ يستذكر في الشطر الثاني ما طلبه منهم في الشطر الأول، فهو يقـرّ بطريقـة مـا بالغياب، وينتقل في البيت الثاني ليعيش المونولوج الداخلي ويؤكّـد بهـدوء ولحظـة ضعف حالة الغياب، ويتبع الهندسة السيميائية نفسها في تشكيل بنية البيت الأول، فيأتي الاسم مسبوقاً بفعلين (أقوى وأقفر) ولكنّهما فعلان ماضيان، وهما تكرار لمعنى واحـد وهو الخلو والفراغ، ويسبق الاسم بحرف جر (من نعم) ويحمل المعنى فـي الـشطر الثاني على تبعات الشطر الأول، ويكاد يوهمنا بأنَّ ما حدث للديار من تغيير هو بسبب غياب الحبيبة ورحيلها. ويستمر الشَّاعر في البيت الثالث يعرض لوحة الوقوف بالدِّيار بصيغة الماضي (وقفت) يتحدَّث عن ماضٍ سبق ذلك، ويظهر الانزياح المكاني لاسـم المحبوبة في السياق – كما ظهرت في البيت الأول – إذ يقدِّم جملة اسم المحبوبة (عن آل نعم) على ناقته وصفاتها (أمونا عبر أسفار) والتي موقعها في الـشطر الأوّل مـن البيت، والبيت كما سابقيه يدور حول السؤال عن المحبوبة، فعل الوقـوف والـسؤال ينحصر بآل نعم الذي جاء مجروراً أيضاً بإضافة (آل) إليه، وقبـل ذلـك جـرّت آل بحرف الجر (عن)، ويستمر خيط وتيرة القصيدة مشدوداً إلى البيت الرابـع؛ المفتـتح بفعل ماضٍ (استعجمت) والدار مضافة لنعم، ويكرّر الدار في الشطر الثاني من البيت وهي لا تعطِ أخباراً لاستعجامها؛ لأنَّ عامل الحياة والحيوية والنطق فيها غائب؛ إنّـه نُعم! ولعلَّ استطراده لخلو الدار في البيت الخامس هو لغيابها، فلم يجد ما يلـوذ بـه ويفضي إليه بما يعتلج في صدرهِ، وفي البيت السادس والسابع ينتقل لاستخدام صـيغة المضارع ويتوصَّل للمحبوبة مباشرة (أراني ونُعماً) تعجبني نُعمٌ. وفي هذه اللحظـات يبدو استحضار الماضي في لحظة الحاضر محاولـة للتخفيـف مـن آلام الحاضـر، ويجتلب الشاعر الذكرى للتعويض عن الواقع المؤلم الذي يقف ماثلاً أمامه، فذكريات

الشباب، ورغد العيش، والأمن النفسي، يأتي بسعادة مؤقَّتة في لجَّة الهموم والأحزان، سرعان ما يصحو الشَّاعر أمام واقع الطلل الخرب[1].

وربَّما أحسَّ الشَّاعر بأنّه أسرف بتعلُّقهِ في المحبوبة، أو أنّه أظهر ضعفاً أمام الذكرى، فينزاح قليلاً عن خط سيره في القصيدة ويخفف من حدّة الولع في محاولة لتسويغ ما سبق؛ وربّما كانت المرّة الوحيدة التي يشير لنصبها الأشراك لاصطياده وجذبه نحوها (لولا حبائل من نعم)، ثمّ هي عاتبة على الهجران في البيت العاشر، وهذه خطوة متقدّمة في حراكيّة المحبوبة، إذ هي التي تنصب الأشراك في البداية، ثمّ هو من يهجر بعد ذلك.

وإنْ كان هناك زيادة في توتُّر، وامتداد لذكر اسم المحبوبة على مستوى التشكيل البنائي، فإنَّ ثمّة تضاداً ومفارقة في المستوى الدلالي، إذ المقدّمات السابقة تشير لرحيل المحبوبة وخلو الدار منها، وتقرب وتوقف من الشاعر وطلب التحية لدار الحبيبة الراحلة وسؤال الدار، واستحضار للحظات السعادة المنصرمة، وهذا لا يدع مجالاً للشكّ في الحالة النفسيّة المسيطرة على الشاعر، وأنّه ينشد قصيدته موشية باسم المحبوبة، ويمعن في تكرار اسمها، ويشدّ سياقات النصّ حوله، وينكفئ المحتوى عليه ثمّ يمتدّ في تكرار رأسي إلى البيت الذي يليه جاعلاً من القصيدة حلقات متسلسلة متداخلة، تدور حول مرتكز واحد هو اسم نُعم. وفي غمرة هذا الترديد والتكثيف، لا بُدَّ وأن تخطر لحظة الفراق (البين) في خاطر الشاعر، حيث النظرة الأخيرة وتكون أيضاً لنعم (رأيت نعماً)، ثمّ ينساح الشاعر في وصف أثر ذلك عليه، وهنا تعالج النفس أوصافها من بياض كالشَّمس، وأخلاق للجار، والطيب الذي يزداد طيباً منها، ثمّ مذاق الريق الذي يوازي مذاق الخمر أو العسل، هذا كله من شيات المحبوبة وربط للنص، وانعكاس لحضورها في الخاطر، حتى إذا ما كاد النجم يأفل، ويشتدّ الليل ظلاماً تظهر كلمح البرق أو سنا النَّار في البيت السادس عشر، وتضيق به الدنيا (والليل معتكر) لا يرى سواها (بل وجه نعم بدا)، ويكون الانطلاق في الرحلة.

---

(1) د. أنور أبو سويلم: مظاهر الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، دار عمّار، 1991، ص14.

وثمّة ملاحظة في التشكيل البنائي للقصيدة يصعب تغييبها وهي نوعية التكرار، وهندسة التوزيع السيميائي للاسم، فقد تكرّر الاسم إحدى عشرة مرّة في القصيدة، جاء منها تسع مرّات في الأبيات الأحد عشر الأولى، والملاحظ أنَّ تسع مرّات أتى الاسم في الشطر الأول، وأنّ مرتين فقط جاءتا في الشطر الثاني.

وأنَّ التكرار جاء بكامله من النوع الرأسي دون الأُفقي، ولعلَّ ذلك يعود للهفة الشاعر في الحديث عن المحبوبة وما يتعلَّق بها، حتى إذا ما كاد يخلص متعلّقٌ عاد لاسمها في البيت التالي، وقد جاء الاسم في الأبيات الأحد عشر الأولى متتابعاً في كل بيت خلا اثنين منها، وفي الأشطر الأولى التي توالى فيها ذكر اسم نعم يكاد ينتظر ترتيبها بين الألفاظ، وتكاد تتوحَّد المسافة بين تكرار الاسم، ممّا يولِّد محطّات تكثيف منتظمة، تنعكس على الإيقاع ((حيث يزداد إذا كان التوزيع ذا أبعاد متساوية، ويقل نسبياً مع اختلال أبعاد هذا التوزيع))(1). ولعلَّ اعتماد الشعر الجاهلي على الرواية والإلقاء يقف وراء شبه الانتظام في توزيع اسم المحبوبة في الأبيات، حيث يتبعه ترتيب في الإيقاع.

ويظهر شكل آخر لتكرار اسم المحبوبة مع الدار، حيث يظهر لتكرار بداية، ويأخذ الشكل الرأسي في القصائد، من ذلك قول الأعشى(2):

لِمَيْثَاءَ دارٌ قَدْ تَعَفَّتْ طُلُولُهَا   عَفَتْهَا نَضِيضاتُ الصَّبَا فَمَسيلُهَا
لِمَيْثَاءَ إذْ كَانَتْ وأَهْلُكَ جيرَةٌ   رِثَاءٌ وإذْ يُفْضِي إِلَيْكَ رَسُولُهَا

تكرَّر اسم المحبوبة في بداية البيتين، وجاء في البيت الأوّل مقدَّماً على الدَّار، إذ شكَّل مع حرف الجر شبه جملة، إذْ هو في الأصل (دارٌ لميثاء)، أو (دار ميثاء)، ولكن الهاجس الأوّل في باطن الشّاعر هو للمحبوبة وليس للدّار فقدَّم اسمها، ولذلك جاء بالاسم دون الدار في البيت الثاني، ومثل هذه الحالة تتكرَّر عند كثيرٍ من الشعراء مثل قول طرفه بن العبد(3):

---

(1) محمد عبد المطلب: التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ إبراهيم، ص50.

(2) الأعشى الكبير: الديوان، ص290.

(3) طرفه بن العبد: الديوان، ص66.

لِهِنْـــدٍ، بِحِـــزَّانِ الـــشّريفِ طُلُـــولُ   تَلُـــوحُ، وأَدْنَـــى عَهْـــدِهِنَّ مُحِيـــلُ

وقول الشَّمَّاخ بن ضِرار[1]:

لِلَيْلَـــى بـــالفُحَيِّمِ ضَـــوءَ نَـــارٍ   يَلُـــوحُ كَأَنَّـــهُ الـــشِّعْرى العَبُـــورُ
فَقُلْـــتُ لِـــصُحْبَتِي: هَـــلْ يُبَلِّغَنِّـــي   إِلَـــى لَيْلَـــى التَّهجُّـــرُ والبُكُـــورُ؟

وقد ينظر الشّاعر لدار المحبوبة أنّها من شياتها وتوابعهـــا، إذْ يعـــرِّف الـــدار بإضافتها لاسم المحبوبة، وفي هذه الحالة يسبق الدار أداة النـــداء (يـــا) فـــي أغلـــب الأحيان، ويشكِّل بذلك تكرار بداية، من ذلك قول الشاعر[2]:

يَا دَارَ عَبْلَةَ مِنْ مَـــشَارِقِ مَأْسَـــلِ   دَرَسَ الشُؤُونَ وَعَهْدُهَا لَـــمْ يَنْجَـــلِ
دَارُ الهَـــوانِ لِمَـــنْ رَآهَـــا دَارَهُ   أَفَراحِلٌ عَنْهَـــا كَمَـــنْ لَـــمْ يَرْحَـــلِ

ومثل ذلك قول النابغة[3]:

يَـــا دَارَ مَيَّـــةَ بالعَلْيَـــاءِ، فالـــسَّنَدِ   أَقْوَتْ، وَطَالَ عَلَيْهَا سَـــالِفُ الأَبَـــدِ

ومنه قولهم[4]:

يَا دَارَ أسماءَ بين الـــسَّفْحِ فالرُّحُـــبِ   أقْوَتْ وَعَفَّى عَلَيْهَا ذاهِـــبُ الحِقَـــبِ
دارٌ لأَسْـــمَاءَ إذْ قَلْبِـــي بَهـــا كَلِـــفٌ   وإِذْ أُقَـــرّب مِنْهَـــا غَيْـــرَ مُقْتَـــرِبِ

ومن الصور التي كرَّر فيها اسم الحبيبة زيارة الطَّيف، أو خيال الحبيبة، فهـــو يعطي الفرصة للشاعر للتخلُّص من قيود الواقع، الذي لا يظهر فيه سوى الهجر والبُعد والحرمان، لذا ((يلوذ الشاعر بالحلم ليفكِّك صورة الحاضر إلى أجزائهـــا الـــصغرى؛ ليعيد تشكيلها وفق هواه، فينشر عليها ألوان الماضي وعبقه وليعـــادل بـــالحلم طيـــف

(1) الشماخ بن ضرار: الديوان، شرح وتقديم قدري مايو، الناشـــر دار الكتـــاب العربـــي، ط1، 1994، ص54.

(2)عبد القيس بن خفاف: شعر بني تميم، ، ص348–349.

(3) النابغة الذبياني: الديوان، ص19.

(4) العبّاس بن مرداس السُّلَمي: الديوان، جمعه وحقّقه: د. يحيى الجبوري، مؤســـسة الرســـالة، بيروت، ط1، 1991، ص45؛ وتروي البيتان لعمرو بن معدي كرب: الديوان، جمعه وحقّقه: مطاع الطرابيشي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، 1974، ص45

الحبيبة أو خيالها الزائر، بطش الهجر بلطف الوصل، وخشونة الحاضر برفق الماضي، وتمنع الأحداث باستسلامها، فالخط الذي ينتظم صور الحلم يبدأ بإلغاء الزمان والمكان والطقس الاجتماعي ويمر بتحدّي أسباب الفناء والخوار ليستقرّ في أحضان الحبيبة))[1].

وقد تنبَّه القدماء لهذا وتناولوه في كتاباتهم ((فإنَّ الآمدي ناقد جعل الطيف معياراً للنقد أسماه (المذهب)، والشريف الرضي صنع كتاباً نقدياً أداره على الطيف أسماه (المنهج)))[2].

وربّما كان قيس بن الخطيم في بائيته[3]، وعمر بن قميئة في لاميّته[4] من أوائل الشعراء الذين طرقوا موضوع الطيف وزيارة خيال الحبيبة، ويخصّ النويري هاتين القصيدتين بقوله: ((ومن هاتين القطعتين أخذ الشعراء المحدثون أكثر معانيهم في الخيال))[5].

ولا يرى ابن سنان من تثريب على الحطيئة في تكرار اسم المحبوبة في أبياته[6]:

ألاَ طَرَقَتْنَا بَعْدَمَا هَجَعُوا هِنْدُ	وَقَدْ سِرْنَ خَمْساً واتلأَبَّ بِنَا نَجْدُ
ألاَ حَبَّذَا هِنْدٌ وأَرْضٌ بِهَا هِنْدُ	وَهِنْدٌ أَتَى مِنْ دُونِهَا النَأْيُ والبُعْدُ
وَهِنْدٌ أتى مِنْ دُونِهَا ذُو غَوارِبٍ	يُقَمِّصُ بالبُوصِيِّ مُعْرَوْرِفٌ وَرْدُ

---

(1) عبد الإله الصائغ: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص33.

(2) المرجع نفسه، ص32.

(3) قيس بن الخطيم: الديوان، ص55.

(4) عمرو بن قميئة: الديوان، ص106.

(5) شهاب الدين النويري، أحمد بن عبد الوهاب: نهاية الأرب في فنون الأدب، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، المؤسسة المصرية العامة، 733هـ، السفر الثاني، ص237.

(6) الحطيئة: الديوان برواية وشرح ابن السكيت، تحقيق: نعمان بن محمد، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط1، 1987، ص63-64.

فعلّق عليها قائلاً: ((من حبّه لهذه المرأة لم يرَ تكرير اسمها عيباً، ولأنّه يجد التلفُّظ باسمها حلاوة))[1]. فهذه الحلاوة، وذاكَ التشوُّق مردّه العامل النفسي الذي يولِّده البعد عن المحبوبة، والمعاناة في سبيل الوصول، الذي يصحبه أحياناً امتناع إمكانيّة الإفشاء بسرّ الحبيبة إلاّ بالترميز بأسماء غير اسمها، فهذا الكبت يرافقه حركة دائبة، لا قرار لها في العقل الباطني، تظهر عند الشّاعر على شكل إبداع شعري يفرغ فيه هذه الطّاقة الكامنة، في لحظة من اللاّوعي أو أحلام اليقظة، وقد تكون الزيارة للطيف، واللقاء مع الخيال، دون الحبيبة، وهذا ما تظهره أبيات الحطيئة (طرقتنا)، والطرق يكون ليلاً وعادةً يكون للخيال والطيف، ونلحظ أنَّ هذا لم يتحقَّق وإنّما هو أُمنية للشاعر (ألا طرقتنا)، فالمسافة بعيدة؛ بسبب حواجز العرف والتقاليد التي تحيط بالمرأة منذ بلوغها عهد الصبا.

ويسعى الشاعر – ولو نفسيّاً – لخرق هذه الأسوار؛ أسوار المفاهيم الاجتماعيّة، ويساير ما يعتلج في صدرهِ من شوق وحنين وكأنّه بذكر المحبوبة وتكرار اسمها، أو الاسم الذي اختاره لها يطفئ اللّهيب المستعر في حنايا الصّدر، فلا يملّ الترديد والتكرار، فيكرِّر اسم (هند) خمس مرات في ثلاثة أبيات، ولا يخفى الأثر الإيقاعي الذي يشكِّله هذا التكرار في بنية الأبيات، فقد جاء الاسم في البيت الأوّل في نهاية صدر البيت، يسبقه تمنِّي الطرق واللقاء، ويلحقه في الشطر الثاني وصف وَعْثَاء السفر وبُعد الشقة، ويعود لما بدأ به في البيت الأول (التمني والتحبيذ)، ولكن في هذه المرَّة (لهند) مباشرة. ويظهر ازدياد الشوق، فيأتي التكرار بعد لفظتين فقط، ويكون اسم المحبوبة نهاية الشطر الأول كما في البيت السابق، وبهذا يشكِّل التكرار توازياً بين صدري البيتين، ينتج عنه توحُّد في التوزيع المكاني يصاحبه توافق في التوزيع الزمني يعمل فيه الاسم المكرَّر مرتكزات إيقاعيّة، تعيد انبعاث الإيقاع كلَّما وصل إليها المتلقِّي أثناء سيرهِ في النص، وهي عامل ربط باتجاهين، و((كلَّما تشابهت البنية اللغوية فإنّها تمثّل بنية نفسيّة متشابهة منسجمة تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق

(1) ابن سنان، أبو محمد عبد الله بن محمد: سرّ الفصاحة، صحّحه وعلّق عليه عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح، 1969، ص93.

التكرار والإعادة))[1]. وربَّما فسّرت هذه المقولة إعادة الشاعر للاسم في بداية الشطر الثاني، بعد أن ختم الشطر الأول به، فجاءت السيميائية (هند – هند) وهذا ما أسموه علماء البلاغة المجاورة، وهو ((ترديد لفظتين في البيت ووقوع كل واحدة منهما بجنب الأخرى أو قريباً منها من غير أن تكون إحداهما لغواً لا يحتاج إليها، ومثله قول علقمة[2]:

ومُطعَمُ الغُنْمِ يَوْمَ الغُنْمِ مُطْعَمُهُ أَنَّى تَوَجَّهَ والمَحْرُومُ مَحْرُومُ

فقوله: الغنم يوم الغنم مجاورة – والمحروم محروم – مثله))[3].

وكما أنَّ لهذه المجاورة أثرها في تشكيل الإيقاع، فإنَّ أثرها في الدلالية لا يخفى، وتقدم للجانبين الدلالي والإيقاعي نوعاً من التكثيف، يزداد وينقص حسب الدرجة، ((فكثرة الدرجة تسعى إلى تركيز الفكرة في ذهن المخاطب، وقلّتها تسعى إلى المفاجأة وإلى التنويع))[4]، وقد يفسّر هذا تكرار الشاعر لاسم هند، إذْ تكرّرت ثلاث مرّات في هذا البيت، تكراران في الشطر الأوّل، والثالث في الشطر الثاني،.

وبهذا يشكِّل المستوى الأُفقي و((هو حاصل حركة الألفاظ التي تتكرّر على مستوى البنية اللغوية للبيت الشعري الواحد الذي يتكوَّن من صدر وعجز، ذلك أنَّ هذه الألفاظ تتغيّر مواقعها في بنيته اللغويّة على وفق علاقاتها السياقيّة، ويكون آخر بعد مكاني لمواقعها القافية))[5].

والشاعر هنا لم يكتفِ بالامتداد الأُفقي لاسم المحبوبة، فقد ذكره في البيت السابق على هذا الامتداد، ثمّ تبعه في البيت الثالث كذلك، وهذه المرّة يأتي اسم المحبوبة بداية البيت، وإذا أشار هذا الموقع للأهميّة الدلاليّة، فإنّه يظهر أهميّة أوسع على المستوى البنائي، إذ يشكِّل عامل ربط مع البيت السابق إضافة لحرف (الواو) السابق عليه، وتعمل مع السياق الذي وردت فيه (وهند أتى من دونها) توازياً مع

---

(1) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص39.

(2) علقمة الفحل: الديوان، ص66.

(3) أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص466.

(4) د. محمد مفتاح: التشابه والاختلاف – نحو منهاجية شمولية، ص118.

(5) د. فايز عارف القرعان: التكوين التكراري في شعر جميل بن مَعْمَر، ص81.

الشطر الثاني من البيت الثاني. فالتكرار شبه الكامل في الشطرين يعطي الموسيقى الداخليّة نوعاً من الانتظام الإيقاعي بينهما، ممّا ينعكس على الدلالة النفسية عند الشاعر، والحزن واليأس والقنوط الذي سيطر عليه ساعة نظمه القصيدة.

وقد يكون طَرْق الخيال عند ابن مقبل أكثر وضوحاً، حيث تكرّر ذلك في أكثر من قصيدة، ويصاحب ذلك تكرار لذكر المحبوبة، من ذلك قوله(1):

طَافَ الخَيَالُ بِنَا رَكْبَاً يَمَانِينَا ... وَدُونَ لَيْلَى عَوَادٍ لَوْ تُعَدِّينَا

مِنْهُنَّ مَعْرُوفُ آياتِ الكِتَابِ وَقَدْ ... تَعْتَادُ تَكْذِبُ لَيْلَى مَا تُمَنِّيْنَا

لَمْ تَسْرِ لَيْلَى، ولَمْ تطْرُقْ بِحاجَتِهَا ... مِنْ أَهْلِ رَيْمَانَ إلاَّ حاجَةً فِينَا

يَا دَارَ لَيْلَى خَلاءً لا أُكَلِّفُهَا ... إلاَّ المَرَانَةَ حَتَّى تَعْرِفُ الدِّينَا

ثمّة حركة يودُّ الشّاعر تنميتها في الأبيات وهي من صنع الشاعر، إذ ليس للمحبوبة أي دور فيها، وإنّما هي الحالة النفسيّة التي تسيطر على الشاعر، وتمتلكه؛ فيخيّال له زيارة طيف الحبيبة، وقد يرى الحبيبة في المنام، ولكن الأمر لا يعدو أن يكون حلماً، والحبيبة سلبيّة، ولعلَّ انشغال عقل الشاعر الباطني في الحبيبة هو الدّافع وراء هذا الذكر للطيف، وفي المقابل يكون تكاتف عددٍ من العوامل تمنع اللقاء، يجعله يكتفي بلقاء الطيف والهذيان بذكر وتكرار اسمها، فما إن يذكر طيف الخيال في الشطر الأول من البيت الأوّل حتى يتبعه بالمواقع التي تقترن باسم الحبيبة في الشطر الثاني، ونلحظ أنَّ اسم المحبوبة يتردَّد في الأبيات الأربعة، ومع هذا الترديد يظهر ارتباط السياق بالاسم والنسيج حوله. فالفعل الأوّل في الأبيات، بل في القصيدة التي أخذت منها الأبيات، هو (طاف)، مُسْنَدٌ للخيال (خيال ليلى)، وتقع المفعوليّة على الشاعر (بنا)، والشاعر لا يملك الحركة باتجاه المحبوبة (دون ليلى)، ويقتصر دوره على التمنِّي (لو تعدينا)، ثمّ البيت الثاني (تعتاد تكذب ليلى)، وفي البيت الثالث (لم تسر ليلى ولم تطرق)، وفي الجانب الآخر يبقى الشاعر متلقِّياً للأفعال والأماني (تُمنِّينا، فينا)، ثمّ في البيت الرابع ينسب الدار لليلى ويعرِّفها باسمها (يا دار ليلى). هذه السيطرة من قِبَل المحبوبة على محاور تفكير الشاعر، جعلته يدور في فلكها، ويهبها

(1) تميم بن أبي بن مقبل: الديوان، تحقيق: د. عزة حسن، دمشق، 1962، ص315-317، ولأمثلة أخرى لطرق الخيال انظر الديوان، الصفحات 1، 48، 259، 308.

الفاعليّة في السياق، ويضع نفسه في جانب التلقّي والانتظار، وهذا ما يجعلنا نؤكّد على أنَّ التكرار يعمل دور الكشف المجهري على نفسيّة الشاعر وما يسيطر عليه ساعة نظم القصيدة، فالحقيقة عكس ما يظهر في النص، ودور الحبيبة يقتصر على الامتناع، سواء بإرادتها أو بسبب الظروف المحيطة بها، فطالما تمنَّى الشعراء زيارة الطيف والاكتفاء به جزء من شيات الحبيبة النائية، يقول عمرو بن الأهتم[1]:

ألا طَرَقَتْ أَسْمَاءُ وَهِيَ طَرُوقُ　　　وبانَتْ عَلَى أَنَّ الخَيَالَ يَشُوقُ
وَهَانَ عَلَى أَسْمَاءَ أَنْ شَطَّتِ النَّوَى　　　يَحِنُّ إِلَيْهَا وإلهُ ويَتُوقُ

فالشعراء أمام الامتناع، والعجز عن الوصول، يتحوّلون للطيف والخيال[2]، استحضاراً للحبيبة الغائبة، وولعاً في مشاركة اللقاء، ومتعة الوصل، فمجيء أسماء الحبيبات مكرّرة ينمّ دلاليّاً عن الشوق والحرقة والألم النفسي الذي يعانيه الشاعر إزاء هذا الهجر، وفي الجانب الآخر يسهم هذا التكرار في التشكيل البنائي للقصيدة، فتكرار الاسم يعني تكرار الصوت، وعمل المجانسة الصوتية والانسجام الناتج عن الترديد، ويبرز ذلك بشكل جليّ عند تساوي المسافات في التكرار (ألا طرقت أسماء) في بداية الشطر الأول من البيت الأول، (وهان على أسماء) في بداية الشطر الأول من البيت الثاني.

ويرى بعضهم أنَّ طيف الحبيبة ظاهرة مهمّة في الشعر الجاهلي، ولا تقلّ أهميتها عن ظواهر الأطلال والخمرة، أو لوحة الخمر والشكوى، وأنّها تتكرّر في القصيدة الجاهلية وذات ((ثوابت كثيرة بينها أنَّ لوحة الطيف (أو الخيال الزائر) لا

---

(1) عمرو بن الأهتم: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، جمع وتحقيق: د. عبد الحميد محمود المعيني، جامعة الملك سعود، فرع أبها، الإصدار 7، 1982، تم، ص167.

(2) ينظر لبيد: الديوان، ص20؛ قيس بن الخطيم: الديوان، ص181، 219؛ الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص332؛ ابن قميئة: الديوان، ص106؛ السليك بن السلكة: الديوان، ص65؛ تأبَّط شرّاً: الديوان، ص202؛ أوس بن حجر: الديوان، ص33؛ وللاستزادة ينظر د. عبد الإله الصائغ: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، ص29 وما بعدها. على أنّ عدداً من الشعراء قد طرد طيف الحبيبة، على سبيل المثال لا الحصر طرفة بن العبد: الديوان، ص62؛ والأعشى الكبير: الديوان، ص116.

تحتمل التأجيل في القصيدة القبسلامية فموضــعها فــي الأغلــب بــين البيــت الأول والسادس))[1].

ومن المواقع التي يكرِّر الجاهلي فيها اسم المحبوبة هــو الرحيــل، وغيــاب المحبوبة ساعة الفراق، إذ لا يقوى إلاّ على تكرار اسمها، ومحاولــة التمــسُّك بهــا وإبقائها قريبة رغم الرحيل، وهنا يظهر ولَعُهُ بها وبكاؤه لفراقها، يقــول ورقــة بــن نوفل[2]:

رَحَلَتْ قَتِيلَةُ عِيرَهَا قَبْــلَ الــضُّحَى   وإخالُ إنْ شَحَطَتْ تُجاريكَ النَّــوَى
أوْ كُلَّمَـــا رَحَلَـــتْ قَتِيلَـــةُ غُـــدْوَةً   وَغَدَتْ مُفارِقَـــةً لأَرْضِـــهِمِ بَكَـــى

لعلَّ النغمة الحزينة الهادئة تظهر في تشكيل المفردات المكرّرة (رحلت قتيلة)، إذ يكرِّرها الشاعر في البيتين بشكل رأسي، في الأوّل تأتي بداية البيت والرحيل كــان بداية النهار (قبل الضُّحى)، وكأنَّ الشاعر لم يتمكَّن من رؤيتها ساعة الرحيل، فتوقيت الرحيل جاء مبكِّراً، وجاء الفعل في الصياغة ماضياً، وربما جرَّد الشاعر مــن نفــسه شخصاً آخر في البيت الثاني، ويسأله مستنكراً: أَوَ كُلَّمَا... ونلحظ الفرق بــين الاســم المكرَّر في المرتين، إذْ جاء في الأولى في جملة خبرية أسند فيها الرحيل إلى قتيلــة، أطلق الجملة فيها على رسلها (رحلت قتيلة)، ولعلَّ في نفسه شكاً، أو أنّــه لا يحــاول تصديق الخبر الذي أطلقه، ولكنّه في البيت الثاني يأتي المكرَّر جملة إنشائية استفهامية (أوْ كلَّما رحلت قتيلة) وإن كان يستنكر على نفسه البكاء لرحيلها، إلاَّ أنّنا نفهــم مــن تعالق الجملتين من خلال التكرار الصوتي التام بينهما أنّه يقر الرحيل أولاً، وأنّه لــم يبقَ شكّ في ذلك، وأنّنا لا نفهم من سؤاله الاستنكاري أنّه ينكر على نفسه البكاء على رحيل المحبوبة، وإنّما نفهم أنَّ هذا البكاء تكرَّر، كما تكرَّر الرحيل.

ونلاحظ إضافة لما قدَّمه التكرار للدلالة، إنه عمل على الــربط بــين البيتــين وأحدث توازياً إيقاعيّاً بين الشطرين الأولين من البيتين، وأنّهما يشكّلان وحدة إيقاعيّــة واحدة يغطيها الحزن المسيطر على الشاعر، لذا تكون القافية في كلا البيتين تنمّ عــن الضعف واليأس (النوى، البكى)، وهذا يفارق ما نراه عند غيره من الشعراء، فإذا مــا

(1) د. عبد الإله الصائغ: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنيّة، ص39.

(2) ورقة بن نوفل: شعراء النصرانيّة قبل الإسلام، ، ص616.

عبَّروا عن حزنهم وما أحاط بهم من ألم الفراق انطلقوا لأوصاف الحبيبة، وما اتّسمت به من أوصاف وجمال يقول أحدهم[1]:

بانَتْ سُعَادُ فَقَلْبِي اليَوْمَ مَتْبُولُ   مُتَيَّمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُجْزَ مَكْبُولُ
وما سُعادُ غَداةَ البَيْنِ إذ رَحَلُوا   إلاَّ أَغَنُّ غَضِيضُ الطَّرْفِ مَكْحُولُ

فيكرِّر الشاعر اسم المحبوبة رأسيًّا، ونلحظ اشتراك البيت الأول مع البيت الأول من المثال السابق في البداية من حيث المعنى واحد (بانت، رحلت)، فالبداية تكون الفعل الماضي الذي ينبئ عن الرحيل، ومثل هذا يتكرّر عند الشعراء كقولهم (رحلت سميّة)[2]، (بكرت سمية)[3]، (بانت سعاد)[4]، وهو إسناد فعل الرحيل والفراق للمحبوبة، والشاعر بهذا يبرئ نفسه وأهل المحبوبة من أسباب الرحيل، وأنّها هي التي اختارت الهجر والفراق، ولكنَّ تكرار اسمها في الشطر الثاني، يصحِّح نظرتنا لاعتقاد الشاعر، إذْ يعود للهيام بها وتعداد محاسنها، ويتعالق البيتان من خلال التكرار لاسم المحبوبة، وهو يعكس التكرار في البيت الثاني من (بانت سعاد) إلى (سعاد غداة البين)، وهذا يعطي التكرار القيمة البنائية في تشكيل السياق، فالتكرار لم يبقَ جامداً وإنّما يتواصل مع السياق بشكلٍ مختلف، إذْ هو في البيت الأول يتحدَّث عن الرحيل، الفراق (البين) وأثر ذلك على قلبه المتيم المكبول، ولكنه في البيت الثاني يتحوّل الحديث من الرحيل والشاعر إلى الحبيبة وجماليّاتها.

ويكرّر الشاعر الجاهلي اسم المحبوبة في موطن آخر حين مفاخرته وإظهار البطولة، ولعلّ ذلك عائد لنفسيّة الشاعر، وأنّه يفعل أكثر ما يفعله في سبيل المحبوبة أو إثبات الوجود أمام الخصم الداخلي والمنافسة من القبيلة، لذا فهو لا ينتظر حمداً من أحد، سوى الحبيبة، ولا يرتجي أن يراه أو يسمع به أحد غيرها، ولهذا كرّر اسمها دون غيرها من الخلق.

---

(1) كعب بن زهير: الديوان، ص26.

(2) الأعشى: الديوان، ص255.

(3) الحادرة، قطبة بن أوس الفزاري: الديوان، إملاء محمد بن العباس اليزيدي عن الأصمعي، حقّقه وعلّق عليه: د. ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ص43.

(4) الشمَّاخ بن ضرار: الديوان، ص95.

ولعلَّ من أشهر الشعراء في هذا المجال عنترة العبسي، يقول[1] *:

7 يَا عَبْلَ! قِدْ هَامَ الفُـؤَادُ بِــذِكْرِكُمْ وَأَرَى دُيُــونِي مَــا يَحُــلُّ قَــضَاهَا
8 يَا عَبْلَ! إنْ تَبْكِي عَلــيَّ بِحُرْقَــةٍ فَلَطَالَمَــا بَكَــتِ الرِّجَــالُ نِــسَاهَا
9 يَا عَبْلَ! إِنِّي في الكَرِيهَةِ ضَــيْغَمٌ شَرِسٌ إذا مَا الطَّعْــنُ شَــقَّ جِبَاهَــا
18 الخَيْلُ تِعْلَمُ والفَــوَارِسُ أَنَّنِــي شَــيْخُ الحُــرُوبِ وَكَهْلُهَــا وفَتَاهَــا
19 يَا عَبْلَ! كَمْ مِنْ فَارِسٍ خَلَّيْتَــهُ في وَسْــطِ رابِيَــةٍ يَعُــدُّ حَــصَاهَا
20 يَا عَبْلُ كَمْ مِنْ حُــرَّةٍ خَلَّيْتُهَــا تَبْكِــي وتَنْعَــى بَعْلَهــا وأَخَاهَــا
21 يَا عَبْلُ كَمْ مِنْ مُهْرَةٍ غَادَرْتُهَــا مِنْ بَعْــدِ صــاحِبُها تَجُــرُّ خُطَاهَــا
22 يَا عَبْلُ لَوْ أَنِّــي لَقِيــتُ كَتِيبَــةً سَــبعينَ أَلْفَــاً مــا رَهِبْــتُ لِقَاهَــا
23 وأَنَا المَنِيَّةُ وابــنُ كُــلِّ مَنِيَّــةٍ وَسَــوادُ جِلْــدِي ثَوْبُهَــا ورِدَاهَــا

لجأ الشَّاعر لأسلوب تكرار البداية؛ حيث كرَّر اسم المحبوبة مسبوقاً بأداة النداء (يا) سبع مرّات، وأُلْحقت به في ثلاث منها حرف الجر (من)، وفي كل مــرّة ينطلــق واصفاً حالة من الحالات التي يكون فيها، ولكنها تجتمع في صورة أو لوحة الفــارس المثالي.

ويظهر عدم الاستقرار النفسي عند الشاعر وهو ينظم القصيدة، فهــو يــصوِّر الحبيبة في البيت الثامن باكية عليه، ولكنه يعمل جاهداً في الأبيات التالية ليرسم لوحة تكون مقنعة لها، وهو في البيت الأخير لا يستطيع كتمان ما يعتلج في خــاطرهِ مــن عقدة نقص يظهر بها أمام الحبيبة، وكأنَّه في كل ما سبق من الأبيات يحاول الارتفــاع عنها والتعالي عليها، إنَّها عقدة اللون التي عانى منها عنترة أمام عبلة الحبيبة، فأنــشأ قصيدته يدافع أمامها (عبل) عن عقدة النقص، التي حاول إخفاءها، ولهذا نجده يتوجّه للحبيبة في كل بيت، وهو وإن كان يفخر، ويظهر مــا لديــه مــن شــجاعة، إلاَّ أنَّ استخدامه لتكرار البداية والذي يسبق فيه اسم المحبوبة بحرف النداء، يجعلنا نستــشفّ نوعاً من التذرُّع والتقرُّب والرَّجاء للحبيبة طالباً منها التصديق والاقتناع، إنَّه يــشعر

(1) عنترة: الديوان، ص306-307.

* رتّبت الأبيات كما في الديوان.

بعدم الاهتمام وعدم التقدير الصحيح لقوَّته وفروسيته من قِبَل الحبيبة وربَّما المجتمع، فوظَّف تكرار البداية المناسب ((للنفسيّة المضطربة المتوتِّرة التي تعتقد أنَّ تكرار البداية، هي البداية القوية المكثَّفة للانطلاق والتحرُّر والقوة والتمرُّد وهي حرفته القوية))[1] التي قد تجعل الحبيبة تنصت إليه، فربما اعتقد أنَّ الخلل حاصل في جانب الحبيبة وأنَّه يستحقّ منها أكثر من ذلك لما يتَّصف به من صفات الفروسيّة والشجاعة.

وفي الجانب الشكلي، فإنَّ تكرار البداية ((يكشف عن فاعليّة قادرة على منح النصّ الشعري بنية تركيبيّة منسَّقة، إذ إنَّ كل تكرار من هذا النوع قادر على تجسيد الإحساس بالتسلسل والتتابع، وأنَّ هذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقُّع لدى السامع، وهذا التوقُّع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفُّزاً لسماع الشاعر والانتباه إليه))[2]. فقد نلمح أيضاً من تكراره أداة النِّداء (يا) نوعاً من الشعور لديه بعدم الانتماء من قِبَل الحبيبة وأنّها بعيدة عنه ولو نفسيّاً، فأداة النداء (يا) غالباً ما تستخدم لنداء البعيد، وإنَّ استخدم أسلوب المنادى المرخَّم (عبل). إلاَّ أنَّنا نشكّ بشعوره بقربها وإلاّ لما كان هذا الإصرار على التكرار بالاسم وأداة النداء، ولمّا كان هذا التفصيل الذي يظهر وكأنَّه محاولة أخيرة لإقناع الحبيبة بوجوده، وهو لا يكاد يفارق هذا الأسلوب في الفخر والإحساس بعدم اقتناع الحبيبة وسيطرة الشكّ عليها، لذا يخاطبها في قصيدة أخرى قائلاً[3] *:

1 يَا عَبْلَ! خَلِّي عَنْكِ قولَ المُفْتَرِي — وَاصغي إلى قَوْلِ المُحِبِّ المُخْبِرِ[4]
6 يَا عَبْلَ! دُونَكِ كُلَّ حَيٍّ فَاسْألِي — إنْ كَانَ عِندَكِ شُبهَةٌ في عَنْتَرِ
7 يَا عَبْلَ! هَلْ بُلِّغْتِ يَوْمَاً أَنَّنِي — وَلَّيْتُ مُنْهَزِمَاً هَزِيمَةَ مُدْبِرِ
14 يا عَبْلَ! لَوْ عايَنْتِ فِعْلِي في العِدَا — مِنْ كُلِّ شِلْوٍ بالتُّرَابِ مُعفَّرِ[5]

---

(1) د. زهير المنصور: ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشَّابي، ص17.

(2) د. موسى الربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، ص24.

(3) عنترة: الديوان، ص190-191.

* الأبيات رتِّبت كما هي في الديوان.

(4) خلي: أبعدي، المفتري: الكاذب، اصغي: أنصتي واسمعي.

(5) عانيت: رأيت بعينك، الشلو: العضو، المعفَّر: الممرَّغ.

وفي هذه القصيدة يعتمد الشاعر تكرار البداية ويسبق اسم المحبوبة أيضاً بأداة النداء (يا)، ولكنّه لا يكرِّر أي لفظ آخر، وينوِّع في أساليب الخطاب بعد النداء، ولكنَّ التنويع يوظِّفه أيضاً في محاولة لجلب انتباه المحبوبة، ويفضي السياق في أساليبه المتعدّدة إلى نوع من التوحّد في محاولة توسُّليَّة للوصول إلى قلب المحبوبة، وقد يساعده أسلوب تكرار البداية والذي يرد فيه اسم المحبوبة مع أداة النداء في تعميق الصرخة الإنشائيّة الطلبيّة المتوزّعة بين الأمر والسؤال والتمنِّي، ففي البيت الأول يطلب منها الابتعاد عن السماع للمفتري، وهذا الحضور للطلب فيه تكرار لغائب هو السماع له، ولكنّه لا يكتفي بهذا بل يكرّره في الشطر الثاني يطلب الإصغاء لقوله هو المحبّ، إنَّ الشاعر بلا شكّ يشعر بعزوف المحبوبة عن الإنصات إليه حتى طلب ذلك صراحة، ويتبعه بفخر بنفسه وإظهار القدرات الخارقة، ولكنّه رغم هذا ما زال يحسّ ببعد المحبوبة، فيلجأ للتعميق والتأكيد والبرهنة، وسبيله في ذلك تكرار البداية في البيت السادس ويطلب منها أن تسأل الحي: إذا لم تثق بقوله، وهنا يظهر اعتماد الشاعر على التكرار في تعميق الدلالة وترسيخها وإظهار الترابط النصي، إذ يتبع ذلك بتكرار بداية في البيت السابع مباشرة، ويتيح له هذا التكرار تنويع النهج فيتوجّه لها بالسؤال (هل بُلِّغتِ) وهو استفسار ينمّ أيضاً عن الشعور بعدم الثقة من الآخر، فيعمد في الحديث إلى الوصف لأفعاله ومواقفه وبطولاته، ولكنّه يحسّ أخيراً أنّه لا مندوحة عن التكرار، وتكرار البداية نفسه، فيأتي به في البيت الرابع عشر من القصيدة، وفي هذه المرة لا يطلب منها عدم سماع المفتري، ولا يطلب سؤال الحي ولا سماع قوله، وإنّما يتمنّى لو شاهدت بأمِّ عينها، وعاينت فعله في المعركة لكفاها هذا عن كل حديث، وهذه الصورة اعتدنا على رؤيتها في شعر عنترة وطلبه من الحبيبة أن تسأل عنه(1)، أو تقوم فتنظر بنفسها(2)، ومواقع أخرى يطلب منها عدم الخشية عليه(3)، ومرّة

---

(1) ينظر عنترة: الديوان، ص123، 16.

(2) المصدر نفسه، ص133، 184.

(3) المصدر نفسه، ص212.

يصوِّر نفسه المنية، أو أنّها تسجد وتركع له[1]، وأخرى وقد بكاه صــرف الزّمــان[2]. ولعلَّ ما جلب انتباهنا أنَّ الشاعر استخدم أُسلوب التكرار وعلــى وجــه الخــصوص تكرار البداية الرأسي معتمداً على تعميق الدلالة ومحاولاً شدّ وتيرة النص من خــلال تشاكل البنى، وتوليد الانتظام الإيقاعي، متوصِّلاً بذلك إلى المتلقِّي، وقد لجأ إليه غيره من الشعراء[3].

وربَّما أحسَّ الشاعر أنَّ المحبوبة تعنت من الهجر والرحيــل والبُعــد، ولــيس أمامه سوى مدَّ حبل الوصل، وأخذها بجانب اللين، وهذا موطن آخر يكرّر فيه الشاعر اسم المحبوبة ولا يملّ ذلك، يقول أحدهم[4]:

كِلاَ يَوْمي طُوالــةَ وَصْــلُ أَرْوَى ظَنــونٌ آنَ مُطَّــرَحُ الظُنُــونِ[5]

ومَــا أَرْوَى وإنْ كُرُمَــتْ عَلَيْنَــا بِــأَدْنى مِــنْ مَوَّقَفَــةٍ حَــرونِ[6]

ومــاءٍ قَــدْ وردْتُ لِوَصــلِ أَرْوَى عَلَيْهِ الطَّيْــرُ كــالوَرَقِ اللَّجَــيْنِ[7]

كرَّر الشاعر اسم المحبوبة ثلاث مرّات في الأبيــات الثلاثــة، جــاء اثنــان كعروضين للبيت الأول والثالث، ويشكِّلان قافيتين لصدري البيتين، إذ إنَّ الموســيقى الخارجية أو الوزن العروضي، يعطي المُلْقي أو الراوي وقفة في نهاية صدر البيــت

(1) ينظر عنترة: الديوان، ص213.

(2) المصدر نفسه، ص166.

(3) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: الحادرة، قطبة بن أوس، الفزاري: الديوان، ص51-56؛ تميم بن مقبل: الديوان، ص174-177.

(4) الشمَّاخ بن ضرار: الديوان، ص112.

(5) طوالة: من الطول، وفي لسان العرب مادة (طول) موضع بعينه وقيل بئر، الظُّنــون: مــا لا يوثق به والبئر الظنون قليل الماء لا يوثق بمائها، مطرح: البعيد النائي، لسان العرب، مــادة (ظنن).

(6) موقفة: في قوائمها خطوط سود في بيض، لسان العرب، مادة (وقف). مرون: هي التــي لا تبرح أعلى الجبل من الصين، لسان العرب، مادة (مرن) وقد استشهد بالبيت.

(7) الورق اللجين: ورق الخطمي إذا أوخف، أي إذا ضربته بيدك حتى يثخن، لسان العرب، مادة (لجن).

تُشَابِه تلك الوقفة التي في نهايته، وفي كلا البيتين يسبق اسم المحبوبة كلمة كرّرت في البيتين (وَصْلُ أروى، لوصل أروى)، وقد ذكرنا سابقاً أنَّ تقسيم التكرار لأنواع فقط هو لغاية الدراسة، إذْ إنَّ ثمّة كلمات تُكَرَّرُ غير اسم المحبوبة، وهذا كلّه يزيد في الموسيقى الداخلية، ويساهم في التشكيل البنائي للأبيات؛ فمن هذا التكرار لعبارة (وصل أروى)، وتشابه الموقع المكاني لكليهما يتشكَّل توقيع معين لا يخفى، ويشدّ نسيج البنية بين البيتين اللذين يفرّق بينهما البيت الثاني، كما أنَّ هذا الإلحاح في الصياغة، ومصاحبة لفظة (الوصل) لاسم المحبوبة يُبرز ما يعتلج في باطن الشاعر، ويكشف لنا عن رغبة في الوصل واللقاء، إذ يتّصل بلفظة (وصل) في البيت الثالث حرف الجر اللام السببيّة، والتي توضِّح سبب الورود في لفظة وردت التي تسبق (لوصل أروى)، ولا يخفى التشاكل الصوتي بين الألفاظ الثلاثة (وردت لوصل، أروى)، فحرف الواو يتكرَّر في الألفاظ الثلاثة، وحرف الراء مشترك بين (وردت، و أروى).

أمّا في البيت الثاني، فيأتي اسم المحبوبة كلفظة ثانية في البيت بعد لفظ (وما) الذي يصنع تعالقاً بين البيتين الثاني والثالث، ويكاد يكون تكرار بداية (وما) و(وماء) لما فيهما من تكرار صوتي.

وملحظ بلاغي آخر يقوم على التكرار ويتكشَّف في البيت الأوّل يقترب من ردّ أَعجاز الكلام على الصَّدر، حيث تتكرَّر الكلمة الأولى في عجز البيت الأوّل في قافيته (ظنون، الظنون)، وهما يعملان على توحُّد في الصوت، قد يزيد من حدّة الإيقاع.

إنَّ التكرار الأُفقي متعاضد مع التكرار الرأسي لاسم المحبوبة في الأبيات الثلاثة يعمل على رفع وتيرة الإيقاع، ويعمِّق الدلالة، ويفصح عن كوامن نفس الشاعر، التي قد لا يتيسَّر للمتلقِّي كشفها إلاّ من خلال هذا التكرار.

وقد يعمل الجاهلي إلى وسيلة أُخرى لوصل المحبوبة، حيث يكون النزول، حيث تنزل والرحيل حيث ترحل، من ذلك قول أحدهم(1):

---

(1) عامر بن الطفيل: الديوان، رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن أبي العبّاس أحمد بن يحيى ثعلب، دار صادر، 1979، ص104.

أَنازِلَةٌ أَسْــماءُ أَمْ غَيْــرُ نازِلَـــهْ؟   أَبِيني لَنا يا أَسْمَ مَـــا أَنْــتِ فاعِلَـــهْ
فإنْ تَنْزِلِي أَنْــزِلْ ولا آتِ مَوْسِــماً   ولَوْ رَحَلَتْ لِلبَيْــعِ جَــسْرٌ وَبَاهِلَـــهْ

يتكرَّر اسم المحبوبة في البيت الأوّل، بشكل أُفقي بين شطري البيت، ويلحــظ ارتفاع وتيرة البنية من خلال ارتباط مفردات شطري البيت مع اسم المحبوبة، ونلحظ تقسيماً إيقاعيّاً في الشطرين يتمركز حول اسم المحبوبة أيضاً، فالــشطر الأول ينقــسم حول الاسم قسمين؛ القسم الأوّل يتوجّه فيه الشاعر إلى المحبوبــة (أنازلــة أســماء)، وتأتي (أم) في الوسط حيث يعود في القسم الثاني إلى المحبوبة من خلال الضمير في (غير نازله)، ويكاد يعيد الصياغة نفسها في الشطر الثاني، إذْ يتكوَّن الشطر من سبعة ألفاظ تكون ثلاثة منها قبل الاسم (أبيني لنا يا)، وثلاثة بعده (ما أنت فاعله)، وإضــافة لهذا التوازي الذي يحدثه الاسم، فإنَّ الشاعر يميل إلى تكرار صيغة (فاعلــه) بــشكلٍ ملحوظ (أنازلة، نازلة، فاعله)، وفي البيت الثاني تأتي (باهله)، ولا تخلو هذه الصيغة من جناس يشكِّل توحُّداً صوتيّاً في (أنازلة) و(نازلة) في صدر البيت الأول، ويحــدثن تعالقاً مع صدر البيت الثاني في (تنزلي) و (أنزل)، وهذا التشاكل في ألفــاظ البيتــين وصيغهما والنسيج الملتف حول اسم المحبوبة (نازلهْ، فاعلهْ) يحدث التجانس الصوتي الذي ينعكس بشكلٍ مباشرٍ على وتيرة الإيقاع ويلوِّن الجرس الــصوتي مــع أســلوب الشرط الذي استخدمه الشاعر في البيت الثاني، فينتج تنغيماً يفضي إلى الدلالة التــي يكتنفها النص ويكشف عن المعاناة والحالة النفسية التي عاشها الشاعر، ويبــرّر هــذا التكرار لاسم المحبوبة، وأنّه ما جاء به خبط عشواء، وإنّما هي حالة نفسية ســيطرت على مخيّلة الشاعر، يقفز فيها اسم المحبوبة من فوهة الجعبــة اللغويــة ومــن بــين المفردات ((ولا عجب فالعاشق يحلو له ذكر اسم المحبوبة، وتطرب نفسه لذكره، وهو أبداً يودُّ سماعه من لسانه أو من غيره، يقول ابن الفارض شاعر الصوفيّة المشهور:

أدِرْ ذِكْرَ مَنْ أهْوَى ولَــوْ بِمَــلامِ   فَــإنَّ أحاديــث الحبيــب مُــدامِي
لِيَشْهَدَ سَمْعِي مَنْ أُحِبُّ وإنْ نَــأىَ   بِطَيْــفِ مَــلامٍ لا بِطَيْــفِ مَنَــامِ(1)

(1) ابن الفارض: الديوان، شرح بدر الدين البروريني وعبد الغني النابلسي، تحقيق محمد النميري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ج2، ص212-213.

وسمع المجنون صائحاً يصيح (ليلى) فهيَّج هذا النداء شجونه، وذكره بليلى العامرية فقال[1]:

وَداعٍ دَعَا إذْ نَحْنُ بالخَيْفِ مِنْ مِنى ... فَهَيَّج أحْزانَ الفُـؤَادِ وَمَـا يَـدْرِي

دَعَا باسْمِ لَيْلَى غيْرَهَا فَكأَنَّمَا ... أَطَارَ بلَيْلَى طَائرٌ كانَ في صَدْرِي

دَعا باسْمِ لَيْلَى لا هَدَى الله سَعْيَهُ ... ولَيْلَى بِأَرْضِ الشَّامِ في البَلَدِ القَفْرِ[2]

وإذا رأى ابن رشيق أنَّ بعض أسماء النساء حماها بعض الشعراء وعرفوا بها، وذلك بقوله: ((وأمّا عزة وبثينة فقد حماهما كثير، حتى كأنَّما حرِّما على الشعراء))[3]، فإنَّ ثمَّة اسماً قال به معظم الشعراء، ونظموه في قصائدهم؛ إنّه اسم (سلمى، سليمى، سلم)، والشاعر إذ يضمِّن قصائده اسم محبوبته، فإنَّ هذا لا يمنعه من تكرار اسم (سلمى، سليمى، سلم) في قصيدة أخرى، وقد يكون التكرار في قصيدة واحدة كما فعل الأعشى في قوله[4]:

أصَرَمْتَ حَبْلَكَ مِنْ لِمَيَـ ... ـسَ اليَوْم أم طَالَ اجْتِنابُهْ

..... إلى سَلْمَى .... القَلْبَ إكْتِئَابُهْ

كما نجد اسم سلمى عند شعراء اشتهروا بأسماء محبوبات معينة كالمرقش الأكبر الذي اشتهر باسم محبوبته (أسماء) التي تكرّر اسمها في ديوانه[5]، ونجد طرفه يضرب به مثلاً في قصيدته التي يذكر فيها (سلمى)، ويرى أنَّ حب المرقش لأسماء قاتله، يقول[6]:

كَمَا أَحْرزَتْ أسْمَاءُ قَلْبَ مُرَقِّشٍ ... بِحُبٍّ كَلَمْعِ البَرْقِ لاحَتْ مَخَايلُهْ

---

(1) قيس بن الملوَّح: الديوان، رواية أبي بكر الوالبي، شرح يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1992، ص108.

(2) د. ماهر هلال: جرس الألفاظ ودلالتها، ص241.

(3) ابن رشيق: العمدة، ج2، ص122.

(4) الأعشى: شرح الديوان، ص60.

(5) المرقش الأكبر: ديوان المرقشين، ص46، 55.

(6) طرفة بن العبد: الديوان، ص64-65.

فَلَمَّـــا رَأَى أنْ لا قَـــرارَ يُقِـــرُّهُ وَأَنَّ هَـــوَىَ أسْـــمَاءَ لا بُـــدَّ قاتِلُـــهْ
فَوَجْدِي بِسَلْمَى مِثْلُ وَجْدِ مُـــرقّشٍ بِأَسْـــماءَ، إذْ لا تَـــسْتَفِيقُ عَواذِلُـــهْ
قَضَى نَحْبَهُ وَجْداً، عليها مُـــرَقِّشٌ وعُلِّقْتُ مِنْ سَلْمَى خبـــالاً أُماطِلُـــهْ

هذا الشاعر – المرقش الأكبر – الذي قضى نحبه في سبيل محبوبته (أسماء) نجده يذكر اسم (سلمى) في قوله(1):

سَرَى لَـــيْلاً خَيـــالٌ مِـــنْ سُـــلَيْمَى فَـــأَرَّقَنِي وَأَصْـــحَابِي هُجُـــودُ

ولعلَّنا نجد تعليلاً لهذا التكرار من خلال العودة للاسم نفسه، والنظر في جذره الثلاثي (س ل م) والذي يشي بالسَّلام والسلامة، والبعد عن الأذى، فربّما التمس الشعراء به دعوة للمحبوبة وكنوًّا عن اسمها لا للتستُّر فقط، وإنَّما تيمُّناً لئلاّ يصيبها مكروه، ولكنَّنا نجد شاعراً هام بمحبوبته كعنترة لا يذكره في ديوانه، خلاف شعراء كثر تكرّر عندهم(2)، ولربَّما لهذا السبب نفسه، نذهب إلى التشكيك بمقولة أحد

---

(1) المرقش الأكبر: ديوان المرقشين، ص51.

(2) الحارث بن ظالم: الموسوعة العربيّة، سلمى، م3، 292؛ امرؤ القيس: الديوان، سلمى 122، سلمى 104، سلمى 71، سليمى 43؛ هند لميس النفتري، الرباب، 140، سعاد 81، هر 58، البسباسة 48، 122، أم الحويرث أم الرباب 93، عمرة 134، ليلى 136؛ عمرو بن كلثوم: سليمى 29، ليلى 68، سمر 47، هالة 48؛ عمرو بن قميئة: الديون، سليمى 29، إمامه 106؛ علقمة الفحل: الديوان، سلمى 56،؛ كعب بن زهير: الديوان، سلمى 154، سعاد 26–27، 30، هند 175؛ خفاف بن ندبة: الديوان، سَلْمُ 95، سليمى 93، سلمى 78، هند 44، أسماء 27؛ طفيل الغنوي: الديوان، سلمى 131، أسماء 104، سعاد 83، 84؛ النمر بن تولب: الديوان، سلمى 118، دعد 133، جمرة 110، 55؛ عمرو بن معدي كرب، سلمى 128، سلمى 133، 154، 155، لميس 64؛ العباس بن مرداس، سلمى 91؛ حسان بن ثابت، سلمى 363، شعناء 423؛ تيم بن أبي بن مقبل، سليمى 76، 189، ميثاء 315÷ 316، 317، ليلى 91، 137، 295، 319، دهماء 49، 308، 337، 343؛ كبيشة 259، زينب 1، ياسمين 2؛ عبيد بن الأبرص، سليمى 86، 93، سعدة 57، سعدى 58؛ شعراء النصرانية قبل الإسلام الحارث بن عباد، سليمى 279، رباب 279؛ شعر بن تميم، المخبل السعدي، سلمى 105، الرباب 110؛ المتلمس، سلمى 311؛ زهير بن أبي سلمى، سلمى 31، 45–47، 148، 229، 283، 287، أسماء 278؛ الأعشى، سلمى 54، 356، سمية 14، 294، ميثاء 290، قتيلة

المحدثين: ((تبدو سلمى في الشعر الجاهلي رمزاً للحب العذري والعفّة، وتظهر وكأنّها فتاة غريرة تُحَب ولا تُحِب))[1]. فأخال أنَّ عنترة هو من تفرَّد بهذا النوع من الحب، ومع ذلك لم يذكر اسم سلمى، في حين تردّد هذا الاسم في ديوان امرئ القيس وقد عرف بفحشه في النَّسيب.

وثمّة أغراض أخرى يكرّر فيها الشاعر أسماء الأعلام غير الغزل والتشوّق للمحبوبة، ومنها المديح، إذ يرى ابن قتيبة أنَّ الشاعر ما وقف على الأطلال، ولا ارتحل ((وشكا النصب والسَّهر وسرى الليل وحرّ الهجير وإنضاء الراحلة والبعير))[2] إلاّ ليجلب الإصغاء والاستماع إليه، وليس أقدر على جلب الاستماع، ولفت الانتباه من التكرار، ويكون تكرار اسم الممدوح أقدر على ذلك من سواه، ((فتكرير اسم الممدوح ههنا تنويه به وإشارة بذكره وتفخيم له في القلب والأسماع))[3]. فتوشية القصيدة باسم الممدوح، وإعادته فيها وتكراره، يُلوِّن القصيدة بإيقاع يردّد تنغيماً لحروف الاسم الذي

104، 232، 253، 305، 324، عضيدة 189، تيا 121، 239، 269، لميس 260، سعاد 198، هند 355، حريرة 278؛ عامر بن الطفيل، سلمى، سليمى 105، عبلة 93، دومة 84، أسماء 74، 55، ردهما 181، هند 93؛ تأبط شراً، سليمى 112، 128، ليلى 220، سعاد 202؛ بشر بن أبي خازم، سلمى 13، 19، 87، 112، 114، سليمى 32، 42، 44؛ لبيد بن ربيعة، سلمى 55، 103 ، 104، 135، 239، سليمى 58، اسم 233، كبيشة 112، هند 181، اسيم 23، نوار 166، سيماء 20؛ عروة بن الورد، سليمى 50، سلمى 63، أم وهب 6؛ أوس بن حجر، سلمى 136، حليمة 26، أميمة 63، ماوية 125، أمية 129، لميس 13، 133، أمامة 133، تماضر 33، 1، ليلى 94؛ أمية بن أبي الصلت، سلمى 81، 82؛ الأسود بن أبي كاهل اليشكري، سلمى 25، 26، سليمى 28؛ المرقش الأكبر، سلمى 51، أسماء 46، 55، 73، هند 49، 50؛ طرفة بن العبد، سلمى 64، هند 66، هر 38، خولة 60، 61، ماوى 39.

(1) د. نصرت عبد الرحمن: الصور الفنيّة في الشعر الجاهلي، مكتبة الأقصى، عمّان – الأردن، ط2، 1982، ص154.

(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص28.

(3) ابن رشيق: العمدة، ج1، ص74.

يشعرك بأنّها ما صيغت إلاّ له، وما حيك نسيجها إلاّ حول اسمه وما ترابطت أبياتها ولا شدت إلاّ باسمه وذكر آلائه، من ذلك قول أحدهم[1]:

يَا خَالِداً خَالِدَ الأيْسَارِ والنَّادِي ... وَخَالِدَ الرِّيحِ إذْ هَبَّتْ بِصُرَّادِ[2]
وَخَالِدَ القَوْلِ والفِعْلِ المَعِيشِ بِهِ ... وَخَالِدَ الحَرْبِ إذْ غَصَّتْ بِأَوْرادِ[3]
وَخَالِدَ الرَّكْبِ إذْ جَدَّ السَّفَّارُ بِهِمْ ... وَخَالِدَ الحَيِّ لَمَّا ضُنَّ بِالزَّادِ[4]

كرَّر الشاعر اسم الممدوح سبع مرّات في ثلاثة أبيات –أبيات المقطوعة– وهذا من أعلى درجات التكرار الكمي، ولعلَّ امتلاك الشاعر للأسلوب يجعلنا لا نشعر برتابة التكرار لنفس الكلمة وبهذا العدد التكراري، فـ ((كما يرتبط الأسلوب بالطريقة الخاصة في الأداء، فإنّه يرتبط بكيفية الإفادة من الطاقات التعبيرية في اللغة))[5].

وبالنظر في البيت الأوّل نجده كرّر اسم الممدوح (خالد) ثلاث مرات، جاءت بطريقة التكرار الأفقي، جاء اللفظ الأول للاسم منادى، إذ سبقته أداة النداء (يا) وأُضيف إلى اللفظ الثاني وهو أيضاً تكرار لاسم الممدوح بطريقة المجاورة، ولكنه يكتسب معنىً جديداً، وذلك من خلال إضافته –هو الآخر– للأيسار (خالد الأيسار)، ويعمّق البنية الدلالية بجمعه للممدوح؛ رئاسة الأيسار ويضف لها النادي، وينتقل للشطر الثاني ويكون اسم الممدوح هو اللفظ الأول، وبذا يربط شطري البيت، وهنا يتشكّل ملحظ بلاغي آخر وهو الترديد.

وهذا الترابط في التشكيل البنائي لا يخلو من إضافة للبنية الدلاليّة، فلم يكن اسم الممدوح مفرداً، وإنّما هو مضاف للريح، وهذه الريح لها صفة خاصة (إذا هَبَّت بصراد)، فهي جالبة للسحاب علامة العطاء اللامحدود والخير القادم.

---

(1) دريد بن الصمة: شعراء النصرانية قبل الإسلام، ص764.

(2) الأيسار: واحدهم يسر، وهم الذين يقسمون لحم الجزور بعد نحره، وقيل اللذين يضربون القداح، النادي: المجلس يندو إليه من حواليه، انظر اللسان، مادة (ندي).

(3) صراد: غيم رقيق تستخفه الريح.

(4) جَدَّ السَّفار بهم: ألمَّ بهم تعب السفر، الضن بالزّاد: البخل به.

(5) محمد عبد المطلب: مفهوم الأسلوب في التراث، مجلة فصول، القاهرة، م7، ع3-4، 1987، ص50.

فقد رسم الشاعر للممدوح صورة الرَّمز من خلال تكراره لاسمه ثلاث مـرّات في البيت، واتّخذ له من لوحة الإنسان صفات الرئيس والزعيم، ومن لوحـة الكـون صفة الريح رمز الخصب والعطاء، ويندرج في البيتين التاليين بـصور تتفـرَّع مـن اللوحة الأولى وتتعالق معها.

يفتتح البيت الثاني باسم الممدوح ويشكّل مع مفتتح البيت الأول والثالث الـذي يليه تكراراً رأسيّاً من نوع تكرار البداية الذي يتيح للشاعر فسحة من تعـداد صـفات الممدوح، وذكر مناقبه، وتعمل على المستوى البنائي في ربط الأبيات بعضها بـبعض ((إذ إنَّ المرء يحسّ بأنَّ الأبيات التي تتكرّر فيها الأسماء على هذا النحو تعـين فـي تشكيل نقطة محوريّة تصبّ فيها كل العناصر التي تتشكَّل منها الأبيات جميعاً))(1).

وقد أتاح استخدام أداة النداء (يا) في بداية البيت الأول، أن يأخذ مسافة مناسبة من البعد عن الممدوح، سمحت له بنسبته إلى الأشياء أو نسبتها إليه، وكأنّه لا يشاركه بها أحد، ثمّ جعل اسمه يتكرَّر معها جميعاً، أو يضاف بعضها إلى بعض، وجعل مـن الممدوح المركز الذي تدور حوله، فجاء ذكره في بداية البيت الثاني مـضافاً للقـول، والقول له تداعيات كثيرة في عالم الحياة الجاهلية، إذْ به الإمارة والخطابة، وليؤكِّد هذا عطف الفعل على القول (والفعل) فكأنّه يقول: خالد القول وخالد الفعل، ولا يجعله أي فعل، وإنّما يلحق به وصفاً؛ إنّه (الفعل المعيش به)، هذا التعالق للفظ اسـم الممـدوح بالقول، ثمّ امتداده وارتباطه بالفعل المعيش به، جعل من اسم الممدوح ممتلكاً لـسلطة العيش وكأنّه في حالة السلم، إذ يكرِّر اسمه في الشطر الثاني مع حالة العيش الأخرى وهي الحرب (خالد الحرب)، والحرب في أشدّ حالاتها، ونلمح نوعاً من التوازي الناتج عن تكرار حالتي الحياة الجاهلية بين شطري البيت؛ فالشطر الأول يقدّم الممدوح فـي السلم، والشطر الثاني يقدّم صورته في الحرب، وترتفع وتيرة البنية بشكل متسلسل في الأبيات من الأول إلى الثاني، ومن الثاني إلى الثالث، حيث يكرّر اسم الممـدوح فـي بداية الشطر الأول، ولكنه في حالة مضادة في الشطر الأول من البيت السابق.

---

(1) موسى الربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، ص19.

فإذا وشت الحالة السابقة بالاستقرار، فإنَّ الشاعر ينقلنا إلى حالة عُرفت عن عرب الجاهلية – حالة الرحيل، فيضيف اسم الممدوح إلى الركب، ويختار له وضعاً خاصاً (خالد الركب إذ جَدَّ السفار بهم)، إنّه وضع الشِدَّة ووعثاء السفر، في هذا الظرف الخاص جعل من الممدوح قائداً للركب يهتدوا به في متاهات الصحراء.

ويعمل الشاعر على جعل مقطوعته من النوع الدائري المغلق في التركيب الدلالي، فيعمد إلى تكرار اسم الممدوح في الشطر الثاني من البيت الأخير ويضيفه للحي (خالد الحي)، وظرفيّة الإضافة تتعالق مع تلك التي جاءت في الشطر الثاني من البيت الأول.

لقد استطاع الشاعر من خلال توظيف أسلوب التكرار لاسم الممدوح أن يحيطه بكل ما يمكن أن يتَّصف به الفتى العربي في ذلك العصر، بل وجعل منه محوراً تدور حوله ألفاظ الأبيات، وعند تحليل هذه المقطوعة ((يمكن في هذه الحالة العثور فيها على ما يمكن أن يسمَّى (المرتكز الضوئي) وهو يكشف العلاقات ويوجّهها في القصيدة، وهذا المرتكز الضوئي ليس شيئاً غريباً أو فكرة مفروضة على القصيدة من خارجها، ولكنها تركيب لغوي وارد في القصيدة تتمحور فيه ذروة القصيدة التي يكون ما قبلها مفضياً إليها، وما بعدها ناتجاً عنها أو تفريعاً عليها))(1).

ونلتمس مثالاً آخر على تكرار الاسم في قصيدة المديح الجاهليّة من شعر المتلمّس، حيث يقول(2):

7 إِلَى رَبِّهَا قَيْسٍ تَروحُ وَتَغْتَدِي ... فَلا فَرِحٌ قَيْسٌ وَلا مُتَعَبِّسُ
8 تَنَاوَلَني مِنْ أَرْضِهِ وَسَمَائِهِ ... بِرَحْبِ ذِراعٍ مَاجِدٌ مُتَأَنِّسُ
9 إذا بَلَغَتْ قَيْسَ اليَمَانِيَّ نَاقَتِي ... فَأَيَّ خَلِيلٍ بَعْدَ قَيْسٍ تَلَمَّسُ
10 لَعَمْرِي لَنِعْمَ المَرْءُ قَيْسٌ إِذا ... إِلى بَابِهِ رَاجٍ لَهُ لَيْسَ يَحْبِسُ

(1) محمد حماسة: منهج في التحليل النصي، ص119.

(2) المتلمّس، جرير بن عبد العزى أو عبد المسيح الضبعي: الديوان، رواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، جامعة الدول العربية، معهد المخطوطات العربية، 1970، ص234-235.

تكرار اسم الممدوح خمس مرّات في الأبيات الأربعة، حيث جاء التكرار مرّتين في البيت الأول، المرّة الأولى توسّطت صدر البيت بين أربعة ألفاظ، وربّما استقصد الشاعر ذلك، إذ نجده قدّم لفظ (ربها) على اسم الممدوح، ثمّ أتبعه بفعلين (تروح وتغتدي)، والطريقة نفسها يتَّبعها في الشطر الثاني، حيث يوسط اسم الممدوح بين أربعة ألفاظ (فلا فرح – قبله، ولا متعبِّس – بعده)، وهذا يخلق نوعاً من التوازي بين الشطرين، ولا نلحظ رتابة ينتجها التكرار، إذْ يمنح الاسم في الشطر الأول معنى المفعولية، فرواح ناقة الشاعر وغدوّها يكون للممدوح، أمّا في الشطر الثاني فيحمل معنى الفاعلية. ففعلا عدم الفرح وعدم العبوس يرتبطان به، ثمّ يتبع النَّهج نفسه في الشطر الأول من البيت التاسع، ويكرّر اسم ممدوحه (قيس) في الشطر الثاني، أمّا في البيت العاشر، فنجد التكرار يقتصر على صدر البيت دون عجزه.

وربّما سَوَّغ الشاعر هذا التكرار لاسم الممدوح من خلال صياغته وترابط مفردات السياق باسم الممدوح أو لوازمه، كما أنَّ تكرار اسمه عمل رابطاً بين أشطار الأبيات بشكل أفقي، ثمّ ينتقل إلى الترابط الرأسي بين الأبيات، ولا تخفى الأهمية لتكرار اسم الممدوح في الجانب الدلالي، فهو وسيلة تتيح للشاعر تعداد محاسن الممدوح، وذكر مناقبه وهو الوسيلة الأقدر على جعل المتلقِّي يبقى داخل دائرة التأثير النصي والعودة به إلى المرتكز الضوئي في النصّ والذي يشكِّله اسم الممدوح.

وإذا كان التكرار يقلّ كماً في المدح عنه في الغزل ومعالجة أمر المحبوبة، فإنّنا نجد النسبة تقلّ أيضاً في الهجاء عمّا كانت عليه في المديح.

ولعلَّ ذلك عائد لأسباب عدّة؛ منها أنَّ المديح غالباً ما يتَّجه إلى شخص بعينه، أمّا الهجاء فإنّه يتوجّه إلى قبيلة أو عشيرة في أغلب الأحيان، كما أنّ الناحية النفعية في المدح أكثر منها في الهجاء وهو من دوافع الشعر.

ولا نعدم أن نجد أمثلة على التكرار في شعر الهجاء الجاهلي، من ذلك قول أحدهم[1]:

يَا ذُهْلُ، ذُهْلُ بني عِجْلٍ لَقَدْ لَبِسَتْ ذُهْلٌ بِنَعْلِكَ ثَوْبَ الخِزْيِ وَالْعَارِ

(1) حريثة بن عمرو: شعر بني تميم، ، ص403.

ثُمَّ ابْتُلِيتُمْ بِــهِ مِــنْ بَعْــدِ فِعْلَــتِكُمْ فَلَمْ تَكُونُــوا بَنِــي ذُهْــلٍ بِــأَحْرَارِ

كرّر الشاعر اسم (ذُهْل) أربع مرّات في بيتين، جاء ثلاثة منها في البيت الأول، وواحدة في البيت الثاني، أمّا البيت الأول فقد وزَّع التكرار فيه للاسم، حيث كرّر مرَّتان في الشطر الأول، وبأسلوب المجاورة، وقد يفيد التخصيص ذهل (ذهل بني عجل)، ولم يفد التركيب غير ذلك في الشطر الأول سوى أنّه يتابع الامتداد للشطر الثاني. إلاّ أنّه في بداية الشطر يقطع الامتداد بتكرار ثالث لاسم (ذهل)، وهو في كل مرّة ذكره فيها اختلف المعنى والإفادة من الذكر للاسم، فجاء الذكر الأول في الخطاب، يفيد العام، فجاء تكرار المجاورة مباشرة ليخصّص العام ويحدّده بجزء من ذهل (ذهل بني عجل)، ولكن الامتداد لأثر فعل (ذهل بني عجل) وهو ثوب الخزي والعار – يطول كافة ذهل – ولهذا جاء تكرارها للمرة الثانية في البيت، إذ جاءت في بداية الشطر الثاني منه، ومتقدّمة على شبه الجملة (بنعلك) التي كان من الممكن تقديمها، وامتداد أثر الفعل المخزي الذي قام به بني عجل، لكنَّ الشاعر عقد تكراراً آخر في الشطر الثاني من البيت الثاني، وبه يجمل نتيجة حديثه عن القوم (بني ذهل بأحرار) ويتبدّى لنا ملحظ مال إليه الشاعر، وهو تقديم الاسم على شبه الجملة في عجزي البيتين الأول (ذهل بنعلك)، والثاني عن القوم (بني ذهل بأحرار)، وقد نلحظ أنّ الدلالة في البيتين قد دارت حول مرتكزٍ واحدٍ وهو (بني ذهل) اسم المهجو، وفي الوقت نفسه عمل الاسم على رفع وتيرة البنية وشدّ الترابط بينهما.

ومثال آخر يتشكّل فيه تكرار البداية على امتداد ثلاثة أبيات يرد ضمن قصيدة الهجاء الجاهلية، يقول الشاعر(1):

أَحارِبْنَ كَعْبٍ، ثُمَّ لا شَــيءَ بَعْــدَهُ وَلاَ قَبْلَهُ غَيْــرَ الــضَّلالِ المُــضَلِّلِ
أحارِبْنَ كَعْبٍ، بِئْسَ ما رامَ جَــدُّكُمْ بِكُمْ إِذْ تَعَلَّقْــتُمْ عِنَــانَ ابْــنِ مُقْبِــلِ
أحارِبْنَ كَعْبٍ، إِنَّمَــا أَنْــتَ قُنْفُــذٌ بِمَدْرَجَةٍ يَــأْوِي إِلــى شَــرٍّ مَعْقِــلِ

يكرِّر الشاعر اسم المهجو ثلاث مرّات في الأبيات الثلاثة، ويختار أسلوب تكرار البداية، وحيث يُعرف الأسلوب بأنّه اختيار،يعني أنَّ الشاعر يعمل – سواء أكان

(1) تميم بن مقبل: الديوان، ص265.

ذلك بوعي منه أو بغير وعي – ساعة التنوير وولادة القصيدة على إخراج قصيدته بأقوى أسلوب تأثيري، ولا يغيب عن بال الشاعر الطرف الآخر؛ المتلقي، فقصيدة الهجاء، رسالة موجَّهة لأطراف عدّة يكون الطرف الأول المهجو، ثمّ من هم بمثابة فريق الشاعر اللذين يعمل من أجل كسب رضاهم، ثمّ ذات الشاعر نفسه، ليحقّق رضا الذات عمّا تنتجه، من ثمّ يكون اختياره لتكرار البداية، حيث يشكّل مركز انطلاق، ونقطة تحرُّك، يحاول أن يشحنها بكل مقومّات القوة الإيقاعية المؤثّرة. ((وابن سنان عندما يعرض للأسلوب يقربه بمقولتين بلاغيتين خطيرتين هما: المقام والمقال. وحقيقة هاتين المقولتين تؤول إلى البعدين؛ المكاني والزماني للصياغة، ومن ثمّ يصبح ارتباط الأسلوب بالغرض نوعاً من الفنية التي تستمد قوامها من الطاقات التعبيرية))[1]. ومن هنا فقد استمدّ الشاعر هذه الطاقات، وجعل اسم المهجو يتكرَّر في بداية الأبيات، ويحتلّ في كل مرّة نصف الشطر الأول منها، ولهذا التوالي في البدايات نوع من الإيقاع المتجانس يعطي قوة وترابطاً للأبيات، ينعكس على الدلالة، ويمكِّن الشاعر من تفريغ شحنات الغضب التي تشتعل في جوفه.

ولعلّنا بهذا نقترب من ربط ابن سنان للأسلوب ((بالجنس الأدبي ويحاول أن يبتعد به عن التصوُّر الذهني، فيربطه بالخواص الصوتية أو الإيقاعية التي تحتلّ عنده الفارق الوحيد بين الشعر والنثر، ففقدان الخواص الصوتية الإيقاعية يخرج الكلام عن طبيعته الأصلية، أو عن أسلوبه الخاص))[2].

ومن المواطن التي يبرز فيها دور التكرار، وروده في التهديد والوعيد، من ذلك قصيدة الأعشى يخاطب فيها يزيد بن مسهد الشيباني[3]:

(1) محمد عبد المطلب: مفهوم الأسلوب في التراث، ص53.

(2) المرجع السابق نفسه، ص53.

(3) الأعشى: الديوان، ص341–342.

16 أَبَا ثابِــتٍ أَوْ تَنْتَمــونَ فَإنَّمَــا   يَهيمُ لِعَيْنَيْــهِ مِــنَ الــشَّرِّ هَــائِمُ[1]

25 أَبَا ثابتٍ لا تَعْلَقَنْــكَ رِمَاحُنَــا   أَبَا ثابت أَقْــصِرْ وَعِرْضُــكَ سَــالِمُ

27 وَذَرْنا وَقَوْماً إنْ هُمُو عَمَدُوا لَنَا   أَبَا ثابتٍ واجْلِــسْ فإنَّــكَ نَــاعِمُ[2]

29 أتَأْمُرُ سَــيَّاراً بِقَتْــلِ سَــرَاتِنَا   وَتَزْعُمُ بَعْــدَ القَتْــلِ أنَّــكَ سَــالِمُ[3]

30 أَبَــا ثابِــتٍ إنَّــا إذَا تَــسْبِقُنَّنَا   سَــيُرْعَدُ سَــرْحٌ أَوْ يُنَبَّــهُ نَــائِمُ[4]

يكرِّر الشاعر كُنْية المهدد خمس مرّات في القصيدة، وفي هذه القصيدة؛ وإن لم يشكِّل التكرار نسبة عددية لمجموع ألفاظها، إلاّ أنَّ السياق الذي وردت فيه وتركيب نسيج البنية للأبيات يعطي الأهمية لهذا التكرار، فقد تدرَّجت حدّة التوتُّر الممتدة خلال الأبيات، ففي البيت السادس عشر يكاد التهديد أن يشكِّل دعوة للتنبّه، ونوعاً من الإقناع، وفي الشطر الأوّل من البيت الخامس والعشرين ترتفع حدة التنبيه ولكنه يأتي بصيغة النهي الذي يستعمل فعلاً مضارعاً، ولكنَّ التكرار في الشطر الثاني من البيت نفسه يتبعه فعل أمر يفيد الحزم في الطلب، ويتبعه شيء من الإغراء (وعرضك سالم)، ثمّ في البيت السابع والعشرين يتبع الصيغة نفسها، ولكن يشوبها الهجاء (فإنَّك ناعم).

وتصل حدّة التوتُّر في التشكيل البنائي المنعكس على المستويين الإيقاعي والدلالي في البيت الثلاثين عندما يأتي التكرار للمهدد في بداية البيت، ويتبعه بتهديدٍ صريح في عجزه (سيرعد سرح، أو ينبه نائم).

نلحظ من هذا التكرار دور الترابط السياقي، وأهمية اختيار الموقع المكاني للتكرار، وكيفية امتداد التأثير في البنية، وهذه البنية التي تمنح التكرار أهميته وفاعليته في التشكيل البنائي والتدرُّج في حدّة الإيقاع، والذي يتبعه انعكاس على بنية الدلالة، وإنشاء روابط داخليّة في نسيج النص في البيت الواحد والأبيات المتوالية، وكذلك

---

(1) تنتمون، أنتمى: انكسر، أي تكسرون من حدّتكم. الشر هائم: أي متحير وينتظر ساعة الانطلاق.

(2) عمدوا لنا: أي قصدونا. ناعم: أي مترف لا يحتمل الحرب.

(3) سراتنا: ساداتنا وأشرافنا. سالم: أي أنّه لا يد له في الأمر فهو سالم من تبعاته.

(4) السرح: الإبل السارحة. ينبه نائم: أي تخيف النائمين بهولها وشراستها.

تعمل إلى شدّ المتلقّي في السير قدماً في القصيدة، وتهبه القدرة على تصوُّر الحالة النفسية التي سيطرت على الشاعر ساعة نظمه القصيدة. ومثل هذا نجده في أبيات نظمها عنترة[1] يخاطب فيها بني كعب عندما همُّوا بغدر بني عبس.

وربما صاحب التهديد غرض آخر من أغراض الشعر وهو الفخر، وهما متقاربان في تشكيلة الإيقاع، كما يكونان على تماسٍ في الجانب الدلالي، وهذا الضرب من الشعر منتشر في أشعار الجاهليين، وهو قائم على قوة ارتفاع في وتيرة الإيقاع مساير بذلك طبيعة الموضوع الذي تطرقه القصيدة، ولا تكاد تخلو قصيدة من هذا النوع من التكرار، وغالباً ما يتبلور في تكرار أسماء الأعلام والضمائر، ومن أشهر ما ورد في الشعر الجاهلي معلَّقة عمرو بن كلثوم، ومن التكرار فيها قوله[2]:

بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرَو بنَ هِنْدٍ ... نَكُونُ لِقَيْلِكُمْ فِيهَا قَطِينا[3]

أَلاَ لاَ يَعْلَمِ الأَقْوَامُ أَنَّا ... تَضَعْضَعْنَا وأَنَّا قَدْ وَنِينَا[4]

ألا لا يَجْهَلَنْ أحَدٌ عَلَيْنَا ... فَنَجْهَلَ فَوقَ جَهْلِ الجاهِلِينَا

بأيِّ مَشيئَةٍ عَمْرَو بنَ هِنْدٍ ... تُطيعُ بِنا الوُشَاةَ وتزدرينا[5]

إذا عَضَّ الثِّقافُ بهَا اشْمَأَزَّتْ ... وَوَلَّتْهُ عَشَوْزَنَةً زَبُونا[6]

عَشَوْزَنَةً إذا انْقَلَبَت أَرَنَّتْ ... تَشُجُّ قَفَا المُثَقِّفِ والجَبِينَا[7]

مَلأْنَا البَرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّا ... وَمَاءَ البَحْرِ نَمْلَؤُهُ سَفِينَا

بِأَيِّ مَشيئَةٍ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ ... تَرَى أَنَّا نَكُونُ الأَرْذَلِينَا

بِأَيِّ مَشيئَةٍ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ ... تَقَدَّمُنا وَنَحْنُ السابِقُونا

---

(1) عنترة العبسي: الديوان، ص63.

(2) عمرو بن كلثوم: الديوان، شرحه وحقّقه: د. رحاب عكاوي، دار الفكر العربي، بيروت، ط11، 1996، ص84-109.

(3) مشيئة: رأي وإرادة. القيل: الملك دون الأعظم. القطين: الخدم.

(4) التضعضع: التكسير والتذلّل. الونى: الفتور.

(5) الوشاة: جمع واشٍ: مزوّر الأخبار. الإزدراء: إظهار الاحتقار.

(6) الثقاف: الحديدة التي يقوم بها الرمح. العَشَوْزَنة: الصلبة القوية. الزبون: الدفوع.

(7) أرنَّت: أي يصدر عنها صوت ولا تطع المثقِّف. تشج: تشرخ؛ أي أنّهم قوم يمتازون بالصلابة لا تلين لهم قناة.

عمد الشاعر إلى تكرار اسم الآخر المخاطب (عمرو بن هند) فقد كرّره أربع مرّات، ورافق هذا التكرار، تكرار لعبارة تفيد الاستفهام الاستنكاري (بأيِّ مشيئة)، نزع فيها الشاعر ((عن الأسلوب المباشر إلى أسلوب التساؤُل والتعجب))[1]، ونلحظ من خلال الصياغة استخفاف الشاعر بالمخاطب، والاعتزاز والفخر، ويعمّق هذا بوصف التكرارات الأخرى في الأبيات المجتزأة. منه ما ورد في البيت الثالث، فقد كرّر مشتقات الفعل (جهل) أربع مرّات (يجهلن، فنجهل، جهل، الجاهلينا)، ويخصّ قومه بالفوقية والعلوّ على تمادي الأعداء إن تمادوا.

وإذا أفاد هذا الأسلوب تعميق الدلالة، فإنّه يُقدِّم على مستوى التشكيل البنائي ((قوة لجرس الألفاظ وتقرير لإرادة التعبير وهو أسلوب عرفه الشاعر القديم))[2].

ثمّ هو يختار لفظاً من عجز البيت الرابع (عَشوْزنة) ليبدأ به البيت الخامس، وهو لفظ يمتلك عدداً من الحروف ذات الجرس الواضح كالخشخشة في الشين والمد في الواو والصفير في الزاي، ولعلّه قصد ذلك لتقوية الدلالة والإيقاع.

وربّما للهدف ذاته توجّه للضمائر، فكرّر لفظ (أنا) وأتبعها صيغ الجموع مشكِّلاً منها تكرار بداية:

بِأَنَّا المُطْعِمُونَ إذا قَدَرنَا ... وَأَنَّا المُهْلِكُونَ إِذَا ابْتُلِيْنَا
وأَنَّا المانِعُونَ لِمَا أَرَدْنَا ... وَأَنَّا النَّازِلُونَ بِحَيْثُ شِيْنَا
وَأَنَّا التَّارِكُونَ إِذَا سَخِطْنَا ... وَأَنَّا الآخِذُونَ إذا رَضِيْنَا
وَأَنَّا العَاصِمُونَ بِكُلِّ كَحْلٍ ... وَأَنَّا البَاذِلُونَ لِمُجْتَدِيْنَا
وَأَنَّا الطَالِبُونَ إِذَا انْتَقَمْنَا ... وَأَنَا الضَّارِبُونَ إذا ابْتُلِيْنَا
وَأَنَّا النَّازِلُونَ بِكُلِّ ثَغْرٍ ... يَخَافُ النَّازِلُونَ بِهِ المَنُونَا

((حتّى إذا حلق بنغم (أنا) هذه إلى الذروة من الفخر، وبتناوب النغم في صيغة الجمع المتوالية في كل الأبيات هذه جاء تقريره القول:

وَنَشْرَبُ إِنْ وَرَدْنَا المَاءَ صَفْواً ... وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدَراً وَطِيْنَا

---

(1) مطاع الصفدي وإيليا الحاوي: موسوعة الشعر العربي – الشعر الجاهلي، المجلد 1، ص428.

(2) د. ماهر هلال: جرس الألفاظ ودلالتها، ص251.

وكأنّه رسوخ لذلك التناغم في ذهن السامع، وحسبك روعة في إبداع هذا الشاعر أنّه ختم ضجّة الجرس الخطابية الطاغية في ألفاظ معلقته بتخلص يُعَدُّ من جماليّات الأسلوب حقاً، حيث قال:

ألا لا يَجْهَلَــنْ أحَــدٌ عَلَيْنَــا   فَنَجْهَــلَ فَــوْقَ جَهْــلِ الجَاهِلِيْنَــا

ولعلّ غرض الفخر المعتاد في لغة الشعر الجاهلي قد أكسب لفظة (أنا) جرساً موحياً بمعانٍ كثيرةٍ، يدركها السامع بفطرته))(1).

والشاعر الجاهلي إذ يستخدم صيغ الجمع، إنّما يجد ذاته في ذلك، ولا يرى له وجوداً خارج القبيلة، فألحَّ في تكراره على هذا الجانب، ((فقليلاً ما يبالي بغير توكيد الذات، ورغم الاعتراف بأنّ الإلهام ذو معنى فلسفي أغنى، فإنّه يحسن دون عمل واعٍ لدى الشعراء المجيدين))(2)، وربّما كان من غير وعيٍ تام، فأسلوب التكرار ((يكشِّف إحساساً معيناً لأنّه يمثل مركز الثقل في وجدان الشاعر، سواء أكان هذا الإحساس إحساساً بالحب أم إحساساً بالبغض))(3). وربّما كان هذا الإحساس وراء تكرار الشاعر لفظة (أنا) إحدى عشرة مرّة، وكرّر (نا) عشر مرّات، وكرّر حرف (ن) مع صيغ الجمع اثنتي عشرة مرة، إنّه علو لصوت الأنا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، إنّه تمجيد وتسبيح بآلاء الذات، والأسلوب والصياغة نفسها نجدها عند شاعرٍ آخر(4).

ويبرز ضمير آخر يستخدمه الشاعر الجاهلي في قصائد الفخر؛ وهو ضمير الجماعة (نحن)، من ذلك قول أحدهم(5):

وَنَحْنُ كَسَوْنَا هَامَــةَ ابــنِ خُوَيْلِــدٍ   حُسَامَاً إذا ما صَادَفَ العَظْمِ صَــمَّمَا
وَنَحْنُ تَرَكْنَا فــي مَجَــرِّ جِيَادِنَــا   عُبَيْــدَةَ لَحْمَــاً بِالْقَنَــا مُتَقَــسَّمَا

---

(1) المرجع نفسه، ص248.

(2) ميكل دوفرين: الشعري، إعداد نعيم علوية، ص49.

(3) د. شفيع السيد: أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، مجلة إبداع، 64، 1984، ص19.

(4) أمية بن أبي الصلت: الديوان، ص85.

(5) سحيم بن وثيل: شعر بني تميم، ص263-264.

وَنَحْنُ كَسَوْنَا المَرْءَ عَمْـراً مُهَنَّـداً رَقِيْقَ النَّـواحي كالعَقِيقَـةِ مِجْـذَمَا
وَنَحْنُ تَرَكْنَا عامِراً بَعْـدَمَا هَـوَى يُعَالِجُ فِينَـا القَـدَّ حَـوْلاً مُجَرَّمَـا

كررَّ الشاعر ضمير الجماعة (نحن) أربع مرّات، في بداية كل بيت من الأبيات الأربعة، ولا شكَّ أنَّه إشباع لرغبة إظهار الذات، لذا أتبعها بفعلٍ ينتهي بضمير متَّصل (نا) العائد أيضاً إلى الذات، هذه الأفعال الأربعة؛ هي تكرار لفعلين في البيتين الأول والثالث، يتكرّر الفعل الماضي (كَسَوْ – نا)، وفي البيتين الثاني والرابع تكرَّر فعل (ترك – نا)، وهذا يولِّد نوعاً من التعالق والترابط بين الأبيات، كما أنّه يشعر المتلقِّي بأنَّ الشاعر يلج بالفخر والقدرة على إحداث التأثير والفعل، ومن ((خلال هذا التتابع يحسّ المرء بغنائيّة متسارعة بالذات، كما أنَّ هذه الأبيات استطاعت بأسلوبها التكراري أن تجعل القارئ أو السَّامع واقعاً تحت سلطان التنبؤ والتوقُّع، وذلك بأن يورد الشاعر الضمير نفسه مقدِّماً تصوُّراً جديداً في إطار الجو العام الذي يتحدَّث عنه، وهذا الجو يدور في فلك تفخيم الذات)) [(1)].

وقد يتَّخذ الشاعر أسلوباً آخر في تكراره، وذلك بالابتعاد قليلاً عن ضمير المتكلّم مع الإبقاء على ضمير الجماعة، ولكنّه في هذه المرّة يأتي من خلال ضمير الغائب (هم)، كقول أحدهم[(2)]:

هُـمُ مَنُّـوا عَلَيْـكَ فَلَـمْ تُثِـبْهُمْ فَتِـيلاً غَيْـرَ شَـتْمٍ أَوْ خِـصَامِ
وَهُمْ تَرَكُوكَ أَسْلَحَ مِـنْ حُبَـارَى رَأَتْ صَـقْرَاً وأشْـرَدَ مِـنْ نَعَـامِ
وَهُمْ ضَرَبُوكَ ذَاتَ الـرَّأْسِ حَتَّـى بَـدَتْ أمُّ الـدِّماغِ مِـنَ العِظَـامِ

قد لا نستطيع إنكار فخر الشاعر بالذّات من خلال الافتخار بقومه، ولكن ربّما كانت حدّة التوتُّر أخف، أو ربّما أعطت المتلقِّي نوعاً من التقبُّل والشعور بالموضوعيّة حيال أداء الشاعر، إذ يبدو وكأنّه يتحدّث عمَّن لا علاقة له بهم، وهو يعـدِّد مناقبهم، وأفعالهم التي هي مصدر فخرهم، وعلى مستوى التشكيل البنائي، فإنَّ ((هذا التكرار يمنح الأبيات رابطاً يجعلها تكون نسقاً بنائياً، وهذه مهمّة يكشف عنها التكرار من

(1) موسى الربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، ص25.
(2)أوس بن غلفاء: شعر بني تميم، ص442.

ناحية طبيعته القادرة على تشكيل بنية متناسقة، كما أنّه يكشف من ناحية أخرى عن رؤية الشاعر، وهدفه الذي يسعى إلى تحقيقه، وهذا الهدف هو حرص الذات الجماعيّة على امتلاك هوية متميّزة، وهذه الهوية المتميّزة هي التي كان الجاهليون يسعون إلى تحقيقها))[1].

قد تتولّد لدينا قناعة في أنَّ الشاعر يميل للتكرار في مختلف أغراضه الشعرية ويكاد فيها جميعاً يعدد مناقب الآخر، المقصود بالرسالة، أو يكرّر محاسن الذات في بعض الأغراض كالفخر مثلاً، وحتى في الهجاء الذي يميل فيه لتكرار مساوئ العدو، فإنّه يبطّنها بالضديد القائم على ما اتّصف به هو من حسن صفات، وربما كان الاختلاف في مستوى الإفادة من أسلوب التكرار في هذه الأغراض المختلفة، هو مدى تحقّق الصدق الفني في التجربة، أو بمعنى آخر مدى التحام الشاعر نفسيّاً مع الموقف، ومن هنا نلمح عمق التجربة في مجال الرِّثاء، واتّساع أُفق التأثُّر والتأثير في الشاعر ومنه إلى المتلقِّي، وعلى وجه الخصوص إذا كان المرثي يرتبط بصلة قريبة مع الشاعر وتمتدّ بينهما وشائج القربى.

ومن خلال دراسة التشكّل التكراري ((يصبح فهم القصيدة مثالاً لفهم العالم الداخلي لمكوِّنات الشاعر الحزين، ويصبح وعينا بالعلاقات والمستويات المختلفة للقصيدة إدراكاً معادلاً لعملية الإبداع والخلق))[2].

ومن قصائد الرثاء التي يظهر فيها تكرار اسم العلم قول الحارث بن عبّاد[3]:

قُل لأُمِّ الأَغَرِّ تَبْكِي بُجَيْراً   حيلَ بَيْنَ الرِّجالِ والأمْوالِ
ولَعَمْرِي لأبْكِيَنَّ بُجَيْراً   مَا أَتَى الماءُ مِنْ رُؤُوسِ الجِبَالِ
يَا بُجَيْرَ الخَيْرَاتِ لا صُلْحَ حَتَّى   نَمْلأَ البِيْدَ مِنْ رُؤُوسِ الرِّجَالِ
وأَشَابُوا ذُؤَابَتِي بِبُجَيْرٍ   قَتَلُوهُ ظُلْمَاً بِغَيْرِ قِتَالِ

يكرِّر الشاعر اسم المرثي في كل بيت، ويشكِّل هذا التكرار خيطاً ممدوداً في البنية بين الأبيات، بل هو خيط مشدود بين التشكيل البنائي والدلالة. فألفاظ الحزن

(1) موسى الربابعة: التكرار في الشكر الجاهلي، ص26.
(2) مصطفى الشوري: دراسة أسلوبيّة لقصيدة جاهلية، ص5.
(3) الحارث بن عبّاد: شعراء النصرانية قبل الإسلام، ص272.

ترافق تكرار اسم المرثي؛ في البيت الأول (تبكي بجيرا)، وفي الثاني (لأبكين بجيراً)، وفي الثالث (يا بجير الخيرات لا صلح)، وفي الرابع (وأشابوا ذؤابتي بِبُجيْرٍ)، وربّما جاز لنا أن نطلق عليها اسم بكائية بجير، فإنّ شرط الشاعر الصلح (نملأ البيداء برؤوس الرجال) فإنّه اشترط شرطاً أصعب من ذلك للتوقّف عن البكاء؛ فمتى يتوقّف الماء عن المجيء من رؤوس الجبال؟! ومتى ينقطع القطر عن الأرض؟! وينظم هذين الشرطين المستحيلين في تكرار رأسي (من رؤوس الجبال)، و (من رؤوس الرجال).

وإذا كان التشكيل التكراري هو الكاشف لنا عن عمق مأساة الشاعر ومعاناته لقتل ولده، فإنّنا بالتكرار أيضاً نكتشف سرّ هذه المأساة (قتلوه ظلماً بغير قتال)، فيكرّر لفظ القتل مرتين في الشطر الثاني من البيت الرابع، فَسِرُّ الفجيعة هو الظلم، والظلم يتشكّل من تكرار مشتقات فعل القتل، فلو كان ثمّة قتال، لربما تهيأ الشاعر الأب لمثل هذا الحدث وتوقّعه، ولكن خيبة الأمل تتحقّق بالمفاجأة، إذ المقدمات الصغرى لا تفضي إلى الحقيقة، فليس له يد في قتال، حتى ينتظر القتل والموت، إذن يعيش الشاعر مأساة موت غير مبرر، وفِّق لرسم لوحتها من خلال التكرار الرأسي لاسم المرثي، ثمّ آخر أُفقي لسبب موته، في حين أنَّ الشاعر يرفض فكرة الموت وسببها. إنَّ تكرار اسم المرثي ((رفضاً غير مباشر، وتشبثاً غير واعٍ ببقائه حيّاً في عالم الأحياء، يملؤه بالحركة والنشاط))[1].

فيصور لنا هذا التكرار الحالة النفسية العميقة المسيطرة على الشاعر ساعة سماعه خبر الفاجعة ((أو مجرى اللاشعور من الإنسان المأزوم، ففي أغلب الأحيان، يتعلّق وعي الإنسان في لحظات المحن والأزمات النفسية والعاطفية بكلمة معينة استدعاها وعيه من الماضي، أو طرقت ذهنه في التوّ واللحظة، وكأنّها تهبط بعد ذلك إلى اللاشعور، وتبقى حبيسة فيه فترة من الزمان لتطفو إلى الوعي بين الحين والحين، ويتردّد صداها مسموعاً في الأعماق بمناسبة وغير مناسبة، مهما بدا انصراف الإنسان إلى عمله اليومي، وانشغال حواسه الظاهرة بأمور الحياة وشؤون العيش فيها)) [2].

---

(1) د. شفيق السيد: أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، ص7.
(2) المرجع نفسه، ص21.

وقد سبق إلى هذا الرأي ابن رشيق، إذ يقول: ((وأولى ما تكرّر فيه الكلام باب الرثاء لمكان الفاجعة وشدّة القرحة التي يجدها المتفجّع))[1].

وغالباً ما يأتي التكرار في الرثاء كتكرار بداية، وقد تسبقه أداة نداء، كقول الشاعر[2]:

قُومِي إذَا نَامَ الخَلِيُّ	فَأَبِّني عَوْفَ الفَوَاضِلْ
عَوْفَ الفَوَارِسِ والمَجَا	لِسِ والصَّوَاهِلِ والذَّوَابِلْ
يَا عَوْفُ أحلَمَ كُلِّ ذي	حِلْمٍ وأَقْوَلَ كُلِّ قَائِلْ
يَا عَوْفُ كُنتَ إمَامَنَا	وبَقِيَّةَ النَّفَرِ الأَوَائِلْ

تكرّر اسم المرثي أربع مرّات على امتداد الأبيات الأربعة، وقد جاء الاسم في الشطر الثاني من البيت الأول، ولكن ما يسبقه هو دعوة للتأبين والنِّواح، لينطلق بعد ذلك في تكرار بداية في البيت الثاني، ثمّ هو في الثالث والرابع يسبق الاسم في البداية أداة النداء (يا)، وتكاد الأداة تتّحد مع الاسم وإن كانت تشعرنا بالهوّة والبُعد الذي أحدثته الفاجعة، فأبعدت المرثي عن الشاعر، وهي في الوقت نفسه محاولة من الشاعر لجلب المرثي والتمسُّك به. إنَّ تكرارها في البداية مع الاسم وبشكل رأسي يرسم خطاً جنائزيّاً تنتظم فيه الأبيات ويلفّها بصوتٍ يرتفع خلاله النواح، ولعلَّ ((الموقف هو الذي يفرض على المرء اختيار الأُسلوب؛ لأنَّ الأُسلوب بحد ذاته قادر على أن يبلور الموقف))[3].

فقد دعم الشاعر تكرار اسم المرثي بعددٍ من التكرارات الأخرى لإظهار اللوحة الحزينة المتكاملة، من ذلك تكرار الصيغ، فقد تكرّرت صيغة (فواعل) خمس مرّات، ثلاث مرات منها في القافية، والقافية الرابعة جاءت على صيغة (فاعل) وهي قريبة من النغمة الإيقاعيّة لها. أمّا التكراران الآخران لصيغة (الفواعل) ففي حشو البيت الثاني الأول في الصدر (الفوارس)، والثانية في العجز (الصواهل)، وهما يشكِّلان نوعاً من التوازي بين شطري البيت. وقد ترى هذه الصيغة ذات وتيرة

(1) ابن رشيق: العمدة، ص76.

(2) لبيد بن ربيعة العامري: الديوان، ص130.

(3) موسى الربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، ص31.

إيقاعيّة مرتفعة تلائم المدح أو الفخر، وهذا ما ذكرناه في بداية الحديث عن الرثاء، من أنَّ أغراض الشعر المختلفة يشوبها المدح، إلاّ أنَّ السياق هو ما يعطي الصفة العامة لمفردات النص، فهذه الألفاظ وإن ارتفعت وتيرة الإيقاع فيها فإنّها تبقى دالة على عِظَم المصاب لدى الشاعر المتألِّم وقد غلَّفها بلفظتين لا تسمحان للمتلقّي بالخروج من أجواء الكآبة والحزن الذي يكتنف المقطوعة هما (فأبني) في البيت الأول، و(كنت) في البيت الأخير، ففعل الأمر الأول دعوة للندب والنواح، والفعل الماضي يشي بزوال المعني في الكلام، وثمّة تكراران صوتيان في البيت الثالث، يربط الأول بين شطري البيتين (أحلم، حلم)، والثاني يظهر في عجز البيت (أقول، قائل). هذه التكرارات تساند التكرار الرئيس لاسم المرثي في رفع وتيرة الإيقاع، وتقوّي روابط الأبيات والتكرار مجتمعاً ((يسهم بقوة في تفجير إحساس ثقيل بالحزن والكآبة، ذلك الإحساس الذي يخيّم على جوّ التجربة الشعرية، ويسري في كل أجزائها من البداية إلى النهاية))[1].

ويجدر بنا أن نتناول مثالاً من شعر الخنساء التي اشتهرت بشعر الرثاء، يقول شارح ديوانها ((حين نطالع الديوان نشعر كأنّنا في مأتم نسمع فيه عويل النائحات، وندب النادبات، ولطم اللاطمات، ونسمع التأبين والرثاء، وكأنّنا أمام موسيقى الموت وانغام القضاء، ترافقها الدموع السخيّة الجارية التي تقرح الجفون وتلهب العيون))[2] *.

ومن قصائدها في رثاء أخيها صخر قولها[3]:

يَوْمَاً بِأوْجَدَ مِنِّي يَوْمَ فارَقَنِي ... صَخرٌ وللدَّهْرِ إحْلاءٌ وإمرارُ
وإنَّ صخراً لَمِقْدامٌ إذا ركِبُوا ... وإنَّ صخراً إذا جَاعُوا لعَقَّارُ
وإنَّ صخراً لكافِيْنَا وَسَيِّدُنَا ... وإنَّ صخراً إذا نَشْتوا لنَحَّارُ

---

(1) د. شفيع السيد: أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، ص24.

(2) الخنساء: الديوان، ص12.

* كرّرت الخنساء اسم صخر إحدى وستين مرّة، وألفاظ بكى 61، العين 26، دموع 21.

(3) المرجع نفسه، ص230.

تصف الشاعرة قبل هذه الأبيات ناقة مات ولدها صغيراً، فهي ما تزال تحنّ عليه وإن وجدت الربيع والمرعى الحسن، ثمّ هي – الشاعرة – ترى بأنَّ هذه الناقة ليست بأوجد منها حين فارقت صخراً، فتكرِّر اسمه خمس مرّات، يأتي الاسم في البيت الأول في الشطر الثاني، بعد المقارنة التي عقدتها مع الناقة العجول، وبعد ذلك يتكرّر اسم صخر في كل شطر، ويسبقه (وإنّ) التي تفيد التوكيد ويتبعه بمنقبة من مناقب الفتيان التي كانوا يعتزّون بها في الجاهلية، ولكن ما سبقه من ألفاظ الوجد والمفارقة وإصرار الدهر يرسم سير هذا التكرار وينظمه في سلك الرثاء والندب والنياحة، وقد لاحظ الشوري أنَّ ظاهرة التكرار التي تتردّد وبشكل خاص في شعر الرثاء، وفي صدور الأبيات، تشكِّل ((ميزة من ميزات الأُسلوب الرثائي بجانب كونها ضرباً من الولولة والندب المثير))[1]. وقريب من هذا قول ناقد آخر: ((وقلَّ أن تجد شاعراً لا يكرِّر في موقف الرثاء))[2]، وربَّما جاز لنا القول: إنَّ ظهور الجرس الصوتي والإيقاع الناتج عن التكرار يبدو أكثر وضوحاً في شعر الرثاء منه في الأغراض الأخرى، ولعلَّ مردّ ذلك أنَّ الشاعر يعيش تجربة واقعيّة، وأنَّ الحالة النفسيّة التي يعيشها الشاعر ساعة نظم القصيدة تسيطر على وعيه، ومن ثمّ نجد أنغامه تنطلق من أعماق نفسه متمثّلاً الفاجعة، التي تشكِّل للشاعر دافعاً من أقوى دوافع النظم ومعالجة ما يعتلج في كوامنه بكل صدق فنّي مع التجربة، حيث لا يكون للصنعة دور، والتكرار يأتي من سيطرة اسم المرثي على خاطره وهو آخر ما يمكن أن يتمسَّك به الشاعر، بعد اختفاء المرثي وبعده.

1.2 التكرار الأفقي:

كادت الدراسة السابقة في هذا الفصل، لتكرار الكلمة تنحصر في الشكل الرأسي للتكرار، ولكي تستوفي الدراسة حقّها في مجال تكرار الكلمة لا بُدَّ من تناول الشكل الآخر من التكرار وهو الشكل الأُفقي، ويعرف المستوى الأُفقي بأنّه: ((حاصل حركة الألفاظ التي تتكرَّر على مستوى البنية اللغوية للبيت الشعري الواحد الذي

---

(1) د. مصطفى الشوري: شعر الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنيّة، الدار الجامعية، بيروت، 1983، ص241.

(2) د. جميل سعيد: دروس في البلاغة وتطوُّرها، مطبعة المعارف، بغداد، 1951، ص268.

يتكوَّن من صدر وعجز، ذلك أنَّ هذه الألفاظ تتغيّر مواقعها في بنيتها اللغويـة علـى وفق علاقاتها السياقيّة، ويكون آخر بعد مكاني لمواقعها القافية))[1].

وفي سبيل سبر هذا النوع من التكرار في الشعر الجاهلي لا بُدَّ من دراسة عدد من الملاحظ البلاغيّة التي وضع القدماء مسمّياتها المختلفة ولـم يخـضعوها لـدرس التكرار، مع أنَّ العلاقة بينهما لا تكاد تخفى على الدارس.

وتأخذ هذه الملاحظ تسمياتها من خلال البعد المكاني بين الألفاظ المكـرّرة، أو من خلال الترتيب المكاني لها في تشكيل بنية البيت الشعري، ((وتبعاً لتغيّر مواقعهـا تغيّرت المصطلحات ومفاهيمها))[2]، ويرى بعضهم أنَّ ((تدقيق البلاغيين في توصيف البنية اللغوية سبباً في تكاثر الألوان البديعيّة التي حاصرت كافة التراكيب في حالاتها المختلفة أو المتّفقة، بحيث أصبح لكل نمط تركيبي تسمية خاصة بـه تتناسـب مـع طبيعته، بل قد يكون للتركيب الواحد أكثر من تسمية)) [3].

وقد يُعدُّ التكرار الدائرة المرجعيّة لعلوم البديع حتّى تلك التي لا يظهـر فيهـا التكرار بصورة مباشرة كالطِّباق، فهو كامن فيها بالقوّة، من خـلال ثنائيّـة الغيـاب والحضور، إذ يستدعي كل منهما الآخر من ذاكرة المتلقِّي، فيبرز التكرار ماثلاً[4].

ومن هذه الملاحظ؛ المجاورة وهي ((تردّد لفظتين في البيت ووقوع كل واحدة منهما بجنب الأخرى أو قريباً منها، من غير أن تكـون إحـداهما لغـواً لا يُحتـاج إليها))[5]، وهذا ما يقدِّم للشاعر ((لوناً من العمق، عن طريق قدرته في الأختيار أولاً، والتوزيع ثانياً؛ فنجد ذلك العمق مؤدياً إلى كثافة دلالية))[6] في مثل قوله[7]:

وإِذَا الـشِّدَّائدُ بالـشَّدَائدِ مَـرَّةً ... أَشْـجَتْكُمُ فَأَنَـا المُحِـبُّ الأَقْـرَبُ

---

(1) د. فايز القرعان: التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، ص81.

(2) د. جميل سعيد: دروس في البلاغة وتطوُّرها ، ص81.

(3) د. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص138.

(4) المرجع نفسه، ص138.

(5) أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص466.

(6) محمد عبد المطلب: التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ إبراهيم، ص51.

(7) ضمرة بن ضمرة: شعر بني تميم، ص290.

كرّر الشاعر لفظة (الشدائد) مرّتين وبطريقة التجاور في صدر البيت، وربّما عمّق الشاعر المعنى بهذا الأُسلوب التكراري، فإذا كانت اللفظة الأولى جاءت تأسيساً، فإنَّ الثانية جاءت لتعمِّق المعنى، وتزيد من أُفق التوقُّع في تهويل الموقف، وزيادة صورة العنف فيه، فالأولى أفادت الفاعليّة، واستخدمت الثانية كوسيلة أو أداة توصّل لمعنى المفعوليّة لضمير المخاطب في (أشجتكم) الواقعة في بداية الشطر الثاني.

وقد يوظِّف الشاعر الفعل في مثل هذا التكرار، كقول الشاعر(1):

وَكُنَّا إذا ما الحَرْبُ شَبَّتْ نَشُبُّها   وَنَضْرِبُ فِيها الأَبْلَخَ المتقاعِسَا

كرّر الشاعر الفعلين (شبت، نَشُبّها)، إلاَّ أنَّ التكرار أفاد التعميق في المعنى والحراكية والتطوير للحدث، فالفعل الأوّل يستند للحرب، ويعود بالفاعلية لها وهو يفارق الثاني المكرّر، إذ يعود هذا إلى الشاعر وقومه الذين يفتخر بهم، ونستشعر من الأول معنى مبطناً يضفي رجاحة العقل على القوم، حيث إنّهم لا يختارون الحرب كحلّ أول فغيرهم من يبدأ الحرب، وهم يرونها قائمة، وعند ذلك تظهر سماتهم في مجال الحرب، فيشبون أوارها (نشبها) فتتوسّع الدائرة إذ ذاك، فنفوسهم مشرئبة ولكن ليسوا بالبادئين، فالفعل الأول جاء بصيغة الماضي، المفيد لقيام الحدث، ولكن التطوير يتأتى من الفعل الثاني، حيث يأتي بصيغة المضارع (نشبها) والذي قد يفيد الاستمرارية ربط هذا الشطر بالشطر الثاني والذي يكون من نتاجات الشطر الأول ويصدر عنه، ويكون امتدادية طبيعية له.

وربّما كرّر الشاعر الفعل مع الاسم لمعانٍ يفيدها من التكرار، من ذلك قولهم(2):

فَرَغا رَغْوَةً فكانَتْ عَلَيْهِم   رَغْوَةَ السَقْبِ دُمِّرُوا تَدْمِيرَا(3)

---

(1) العباس بن مرداس: الديوان، ص94.

(2) أميّة بن أبي الصلت: الديوان، ص44.

(3) رغا رغوة: أي صوت مرة واحدة. السقب: ولد الناقة ساعة ولادته ومعرفته أنّه ذكر، اللسان، مادة (سقب).

تكرّر الاسم مع الفعل في البيت في موقعين، الأول في بداية البيت (فرغا رغوة)، جاءت اللفظة الأولى (رغا) فعل ماضٍ يفيد التصويت، وما كان لهذا الفعل أن يترك الأثر الذي أراده الشاعر لولا تكراره للاسم (رغوة)، وإن كان الاسم يدلّ على العدد وهو مرّة واحدة، إلاّ أنّنا نستشفّ منه قوة التصويت وشدّته، وعِظَم أثر هذه الرغوة.

وأمّا المجاورة الثانية، فهي في عجز البيت (دُمِّرُوا تدميرا) أفادت اللفظة الأولى معنى الحدث التدمير، وجاءت اللفظة الثانية لتفيد الكيفية والمبالغة في الحدث، كما أنّها تفيد توكيد معنى الفعل، وأنَّ الدمار جاء حقيقة لا على سبيل الوصف. وفي الجانب الإيقاعي، فإنَّ التكرار الأوّل في صدر البيت أحدث نوعاً من الإيقاع، وامتدَّت وتيرة الإيقاع مرتفعة عندما عمل التكرار الثاني في عجز البيت على شدّ الوتيرة وإعادة صخب الإيقاع بتكرار بعض الأحرف؛ كالراء التكرارية، والدّال من حروف القلقلة والتقائها بالتاء الصوت الانفجاري، وكذلك تكرار الميم ثلاث مرّات، وحرف المدّ الألف.

وضرب آخر من المجاورة وهي التي يظهر فيها التضاد كقول الشاعر(1):

تَبْدو كَواكِبُهُ، والشَّمْسُ طالِعَةٌ، لا النُّورُ نُورٌ، ولا الإظْلامُ إظْلامِ

يحوي البيت على مجاورة مزدوجة الأولى في قوله (النور نور)، جاءت الأولى تأسيساً لمعنى النور الذي يرى، يتوعّد به الشاعر أن يرى في ذلك اليوم الذي ينذرهم منه، ولعلّه نور من لمعان السيوف في رحى المعركة، أمّا اللفظة الثانية (نور) فهي وإن كرّرت فإنّها تحمل معنى آخر وهو النور المعتاد. وقد أفادت المعنى في اللفظة الأولى تفسيرياً، وهي تغني البيت بمعنى التهويل من خلال انتظامها بالسياق الذي يوحي بهول ذلك اليوم، ويدعم الشاعر المعنى بمجاورة أخرى وهي (الإظلام إظلام)، فالإظلام الأولى تحتاج لاستيضاح وتفسير على أنَّ الشاعر عرَّفه بأل التعريف، إلاَّ أنَّ التعريف هو ما أضفى عليه التنكير، ولذا جاء باللفظة الثانية على نمط المجاورة فأدركنا أنّه لا يريد بالأولى الظلام الذي نعتاده بالليل وإنّما هو ظلام

(1) النابغة الذبياني: الديوان، ص185.

آخر، ولعلّه الناجم عن رهج المعركة وقتامها، فالثانية جاءت مفسِّرة للأولى محدّدة لها، وهي أيضاً تزيد في عمق المعنى ووصف ذلك اليوم وشدّته، وثمّة مجاورة تصنعها المجاورتان، فهما يلتقيان (بلا) النافية التي تسبق كليهما، وهما متضادتان في المعنى في ذات الوقت، ولا نعدم نقطة التقاء بينهما في الدلالة داخل السياق، حيث يعملان معاً في تصوير هول وعظمة ذلك اليوم المخيف.

وعلى المستوى البنائي، فإنّ هاتين المجاورتين تقدِّمان نوعاً من التقسيم الإيقاعي، وتتعالقان مع الشطر الأول إيقاعياً، وينتج عن ذلك جرسٌ موسيقيٌّ منتظر ومقابلة وتقسيم يزيد من حدّة التوتر في الإيقاع وانتظامه.

وربّما أفادنا الامتداد الزمني من خلال بنية المجاورة، من ذلك قول الشاعر(1):

أَطَلْتُ فَراطَكم عَاماً فعاما وَدَيْنُ المذحِجِيِّ إلى فِراطِ(2)

جاءتْ بنية المجاورة في قوله (عاماً فعاما) ويسبقها جملة فعلية (أطلت فراطكم)، والإطالة تفيد الصبر والأناة، والسماح بمرور الزمن وتواليه دون القيام بعمل يقطع رتابة التوالي الزمني، ويسند الفعل للتاء ضمير المتكلِّم، وتأتي اللفظة الثانية (فراطكم) مدعمة للفظة الإطالة السابقة، وفيها تتحقّق المفعوليّة والتي تعود على الآخر، وتشكِّل مع اللفظة الأخيرة من البيت (فراطِ) بنية تكرارية أخرى تعرف بالتصدير، وفي هذا أيضاً تعميق للدلالة الإمتدادية، وتبقى نقطة الإشعاع في البيت والتي فيها يترسَّخ المعنى المراد؛ فاللفظة الأولى (عاماً) تفيد فترة زمنية محدّدة؛ سير الزمن ولكنه إلى توقف مع نهاية العام الزمنية، وإنّما تشكّلت البنية المنفتحة دلالياً من خلال المجاورة والتي نشأت من ظهور اللفظة ثانية في النص وبجانب الأولى، دعمت بحرف عطف، وقد أفاد – هو الآخر معنى التوالي (فعاما)، وممّا دعم هذا الامتداد؛ الذي يبدو أنّه غير منتهٍ هو مجيء اللفظين بصيغة النكرة، فلا نجد أي تحديد، وإنّما هو انطلاق في زمن سرمدي ممتد حقّقته بنية التجاور في الحاضر، وحملت معنى الامتداد المستقبلي، كما أطلقته من ماضٍ غير محدّد من خلال الفعل السابق عليها

---

(1) عمرو بن معديكرب: شعره، جمع وتحقيق مطاوع الطرابيشي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، 1974، ص123.

(2) فراطهم: إمهالهم والتأنّي عليهم.

(أَطَلْتُ) وتأثير المصدر (فراط) الذي يصب في المعنى نفسه. وبالإضافة لِمَا قَدَّمَتْهُ بنية التجاور للدلالة في البيت، فإنَّ هذه البنية التجاوريّة قد شحنت البعد الإيقاعي، بلحن يمتلك تناسقاً إيقاعيّاً من خلال تكرار الكلمة نفسها والربط بينهما بحرف العطف (الفاء) الذي يفيد التتابع.

وربَّما امتدَّت بنية التجاور لتشمل البيت الشعري بكامله، معتمدة في ذلك على الضديّة في بناء الدلالة الكلية للبيت، من ذلك قول الشاعر(1):

فَيَوْمٌ عَلَيْنَا وَيَوْمٌ لَنَا   وَيَوْمٌ نُسَاءُ وَيَوْمٌ نُسَرُّ

شملت المجاورة شطري البيت، وتأتت المجاورة فيهما من تكرار لفظة (يوم) التي تتكرّر أربع مرّات، موزَّعة بين الشطرين، وقد يختزل المعنى في البيت لعبارة واحدة (يوم سوء ويوم سرور)، ولكنَّ الشاعر يعمد إلى توزيعة تنتظم في تشكيلة بنائيّة ترسِّخ البعد الدلالي، فالمجاورة الأولى تتبوأ الشطر الأول قسمها الأول (فيوم ويوم)، ولفظة (يوم) الأولى تفارق الثانية من خلال ارتباطها باللفظة التي تليها (علينا) وهي التي تحلّ فيها كينونة المعنى، إذ تمنح الظرف للآخر، أو قل تمنحه معنى الضديّة مع الأنا – الشاعر – في حين تأخذ اللفظة الثانية (يوم) معناه السياقي من لفظة (لنا) وتحيل المعنى السياقي لصالح الأنا وتجعلها تمتلك الظرف الزمني، أو حيثيته، ولعلّه من الجائز النظر للعبارتين (فيوم علينا)، و(يوم لنا) كبنية تجاور، وقريب من هذا نلتمسه في الشطر الثاني، فلفظة (ويوم) الأولى تختلف عن الثانية من خلال تعالقها مع اللفظة التي تليها (نساء) وتلوِّن المعنى الدلالي بها فيكتنف الظرف بالضديّة مع الشاعر، في حين تُمنح لفظة (يوم) الثانية التوافقية معه، بإسناد لفظة (نسر) لها، وقد تشكّل العبارتان (ويومٌ نساء) و (يوم نسر) مجاورة متكاملة قائمة على الضديّة.

لقد عملت هذه البنى التجاورية على تركيز المستوى الدلالي في البيت، وعملت في الوقت نفسه على تشكيل بنية إيقاعيّة اتّصفت بالتقسيم الأدائي المنتظم ورفدته بجرس صوتي وتنغيمي من خلال تكرار لفظة (يوم)، وكذلك تكرار بعض الحروف

---

(1) النمر بن تولب: شعر النمر بن تولب، صنعة د. نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، ص57.

المفردة كحرف العلّة الواو، حيث تكرّر كحرف مفرد ثلاث مرّات، ولا يخفى ما تمتاز به حروف العلّة من موسيقية امتدادية، وكذلك تكرّر حرف النون؛ وهو القريب من حروف المدّ إضافة لما يمتلكه من غنّة تنغيميّة، فقد تردّد أربع مرّات في ألفاظ البيت، والسين جاءت مرتين في الشطر الثاني وتعمل مجتمعة، ومتشاكلة مع بنية التجاور على رفع وتيرة الإيقاع في البيت.

أمّا الملحظ البلاغي الثاني أو البنية التكرارية الثانية التي تظهر على المستوى الأفقي في الشعر الجاهلي، فهي بنية الترديد وهي: ((أن يعلّق المتكلِّم لفظة من الكلام ثمّ يردّها بعينها ويعلّقها بمعنى آخر))[1]. وقريب من ذلك تعريف ابن رشيق حيث يقول: ((أن يأتي الشاعر بلفظة متعلّقة بمعنى ثم يردّها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو في قسم منه))[2]. وقد يُعدُّ الترديد شكل من أشكال الجناس[3] يفيد معنى التكرار، ((الذي يكتسب ميزة في التشكيل البنائي للنسق اللغوي من خلال ربط المكرّر بألفاظ سياقيّة مختلفة على المستوى الأفقي للبنية اللغوية في البيت الشعري))[4]. وتفارق البنية السابقة – المجاورة – في خاصية التوزيع المكاني للمفردات، إذ ليس من تحديد لقرب أو بُعْد اللفظة الثانية من الأولى، سوى حصرهما في بيت شعري واحد، فقد تأتيان في صدر البيت، أو في عجزه، وربّما كانت الأولى بداية البيت، والثانية في نهاية الصدر، أو بداية العجز أو نهايته، كما قد تأتيان في عجز البيت دون صدره، وقد تكون اللفظة المكرّرة اسماً، كما أنها قد تأتي بصيغة من صيغ الفعل، وممّا سبق يتَّضح لنا أنَّ بنية الترديد تشتمل على عددٍ من الملاحظ البلاغية التي سنأتي عليها؛ كالتوشيح، والتصريع، ورد الصدر على العجز.

ومن الأمثلة التي يتردّد فيها الاسم ويكون موطنها صدر البيت قول أحدهم[5]:

---

(1) الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله: البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ط2، ج3، ص301.

(2) ابن رشيق: العمدة، ج1، ص333.

(3) د. إنعام رواقة: دائرة التكرار ودلالاتها في بائية ابن الدمينة، ص206.

(4) د. فايز القرعان: التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، ص76.

(5) عمرو بن الأهتم: شعراء بني تميم، ص183.

سُدْنا فَــسُؤْدُدُنَا عَــوْدٌ وسُــؤْدُدُكُمْ   مُؤَخَّرٌ عِنْدَ أَصْلِ العُجْبِ والــذَّنَبِ[1]

كرَّر الشاعر لفظة سؤدد مرّتين في صدر البيت، وإذا التقــت اللفظتــان فــي المعنى المعجمي؛ فإنَّ السياق يفارق بينهما، ويمنح كل واحدة معنىً سياقيّاً يختصُّ بها، فالأولى تأخذ صفة تمتاز بها على الثانية من اللفظة التي تبعتها (عودٌ) وهــي تعنــي التليد الأصيل من السؤدد، ومثل ذلك أضافها الشاعر لضمير المــتكلِّم الجمعــي؛ أي خصَّها بقومه، وبهذا يضيف لها بُعداً في المكانة يشي بالعزّة والفخر. في حين تأخــذ الثانية مدلولها من إضافتها لضمير المخاطب الجمعي (كم) أولاً، ثمّ يتبع ذلك وصــفاً يحدّد فيه كنه هذا السؤدد ويجعله مؤخّراً، وينسبه لمكان توظّفه العرب للدلالــة علــى العار والنقيصة، ومن خلال الدلالة الضديّة، يتوصّل الشاعر إلى رفع شأن الدلالة في اللفظة الأولى، في حين يحط من منزلة الدلالة الثانية، وعلى مستوى التشكيل البنائي، فإنَّ تكرار اللفظة في الشطر يقوّي من الروابط بين الألفاظ، كما أنَّ امتداد أثر اللفظــة الثانية حتى نهاية العجز يخلق نوعاً من التوتُّر في الإيقاع، إذ ((لا يوجد تطريب فــي ذاته ولا نشاز في ذاته، لا يوجد شيء من هذا إلاّ بالنظر إلــى المحتــوى الــدلالي. وبتعبير أكثر دقّة، لا يختبر الإيقاع إلاّ في ظلّ التعبيرية المتّسقة أو غير المتّسقة مــع المعنى))[2].ونتناول مثالاً آخر على بنية الترديد للاسم، وهذه المرّة تحل البنيــة فــي الشطر الثاني من البيت، يقول[3]:

فَلَيْسَ بِبَاقٍ إنْ سَأَلْتَ ابْــنَ مالِــكٍ   عَلَى الدَّهْرِ إلاَّ مَنْ لَهُ الدَّهْرُ والأَمْرُ

تكرّرت لفظة (الدهر) مرّتين في الشطر الثاني، وقد لا يبدو واضــحاً أنَّ ثمّــة فرقاً في الدلالة بين اللفظتين، ولكن نسج التركيب السياقي هو الذي يفرز هذا الفــرق، و((النظر إلى المستوى السطحي – في بنية الترديد – يقدّم لنا نمطــاً تكراريّــاً مــن الطراز الأوّل، بينما النظر إلى البنية التحتية ينفي هذه التكرارية، ويقــدّم بــدلاً منهــا

(1) عود: الضارب في القِدَم، كناية عن الأصالة. العُجْب: ما انضك عليه الوركان مــن ذنــب، والذنب الدابة، وقيل أصل الذنب كلّه.

(2) هيكل دوفرين: الشعري، إعداد نعيم علوية، ص47.

(3) مصاد بن أسعد بن جناب: شعر بني تميم، ص241.

علاقة تأسيس تتولّد من توالي الجمل في شكل مجدول))[1]. فقد ربط اللفظة الأولى (الدَّهْر) بالإنسان، فهي تحمل معنى الحياة – حياة الدنيا، البسيطة – التي يتحدّث فيها عن البقاء والزوال، أمّا اللفظة الثانية فقد ربطها الشاعر بصاحب الأمر، ولعلّه قصد الرب الخالق، ومن هنا تكسب معنى الزمن الممتد قبل حياة الشخص وبعدها، والذي نظروا إليه كقوة لها سيطرة ما، ويتكشَّف ذلك من البيت السابق على هذا البيت (سيصرعه الدهر) فهو قوّة الزمن الخفية. وربّما شكَّل تكرار الدهر مرتين في البيت، وأخرى في البيت السابق، شيئاً من الإيقاع، وإذا أخذنا بالاعتبار، الصورة المرعبة والمجهولة للدهر المرتسمة في ذهن المتلقّي والمبدع الجاهليين، فإنّنا نتخيل صخباً إيقاعيّاً يصاحب إلقاء مثل هذا البيت يتردّد فيه صدى تلك الصورة المنعكسة من باطن الراوي الملقي وعلى طريقة الإلقاء نفسها.

وربَّما امتدَّت المسافة بين اللفظتين في بنية الترديد لتشمل مساحة الشطر بكامله، وتكون الكلمة المكرّرة من صيغة الفعل كقوله[2]:

وَصلْ حِبالَ البَعِيدِ إنْ وَصَلَ ... الْحَبْلَ وَاقْصِ القَرِيبَ إنْ قَطَعَهْ

جاءت اللفظة الأولى (صِلْ) في بداية البيت، وهي فعل بصيغة الأمر يفيد الطلب، ويشكِّل فعل الشرط في الجملة، أمّا الثانية فهي (وَصَلَ) فِعْلٌ جاء بصيغة الماضي، وبذا فإنَّ المفارقة حدثت بين الفعلين من خلال ارتباط الأول بطلب شيء لم يحدث، في حين جاءت الثانية تفيد حصول الفعل في الوقت المنصرم.

وتوهِم سيميائيّة بنية الترديد في هذا البيت أنَّ اللفظتين شكَّلتا بنية مغلقة على امتداد الشطر، إذ جاءت الأولى في بدايته والثانية في نهايته، فربَّما قد أُصيب المتلقِّي بخيبة أمل*. فاللفظة الثانية وإن ارتبطت بالأولى كفعل جملة جواب الشرط، إلاَّ أنَّ أُفقها يمتدّ للشطر الثاني (وَصَلَ الحبل) فيتشكَّل رابط بين الشطرين.

---

(1) د. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص401.

(2) الأضبط بن قريع: شعر بني تميم، ص37.

* لا تعني خيبة الأمل في المفهوم النقدي جانباً سلبياً، وإنّما تعني مخالفة توقّع المتلقِّي سواء سلباً أو إيجاباً، وفي هذا الموقع يظهر الجانب الإيجابي، إذ امتداد أثر البنية يوفّر الترابط بين شطري البيت.

ونظرة أخرى للبيت يتكشّف لنا عدد من البنيات الترديدية، تأتي واحدة منها إيجابيّة، وهي بين لفظتي (حِبال) في الشطر الأول، و(الحبل) في الشطر الثاني. واللفظة الأولى (حبال) تدخل أيضاً في بنية ترديدية أخرى مع لفظة مقدَّرة يشير لها السياق وهي – بعد واقص – حبل القريب. وثلاث أخر يقمن على البنية التضاديّة، الأولى تدخل مع البنية الأولى في تعالق تضادي من خلال اللفظة الأولى (صل) في بداية الشطر الأول، حيث يكون الترديد المضاد لها في الشطر الثاني (اقْصِ) وترتبط (صل) بالبعيد في المعنى السياقي، في حين ارتبطت (اقْصِ) بالقريب، ولا تخلو هذه البنية من تداخل مع البنية التضاديّة الثانية بين اللفظة الأولى (البعيد) في الشطر الأول، واللفظة الثانية (القريب) في الشطر الثاني. أمّا بالنسبة لتضاديّة الثالثة في اللفظة (وَصَلَ) في نهاية الشطر الأول، ولفظة (قَطَعَهُ) في نهاية الشطر الثاني*.

ويمكن تصوُّر بنية ترديدية أخرى بين أداة الشرط (إنْ) في الشطر الأوّل، والثانية في الشطر الثاني، ونلحظ الفرق بين اللفظتين من خلال نسيج السياق وترابطهما مع المفردات المجاورة لكل منهما، فالأولى ترتبط بلفظ (وَصَلَ) فهي تفيد شرط الوصل، في حين ترتبط الثانية بلفظ (قطعه) وهو يفيد القطيعة.

ربَّما استطاع الشاعر – ومن خلال هذه البنى المتتابعة والمتداخلة توفير تشكيل بناء أفرز إيقاعاً خاصاً للبيت، وعمل على ترابطه السياقي، وفي الوقت ذاته هيَّأ السياق لتوليد دلالة معمَّقة، قد تدخل البيت ضمن مفهوم شعر الحكمة.

وقد تمتدّ المسافة بين اللفظتين في بنية الترديد لتكون الأولى في بداية البيت، في حين تأتي الثانية في بداية الشطر الثاني كقول الشاعر(1):

سَأَجْزِيْكَ بالقِدِّ الَّـذِي قَـدْ فَكَكْتَـهُ   سَأَجْزِيكَ ما أَبْلَيْتَنَا العَامَ، صَعْصَعا(2)

---

* قد يرى بعضهم أنّ ما وصفناه بالبنى الترديدية – أقصد التضادية منها – ليس مما ينطبق عليهم الملحظ البلاغي لبنية الترديد، ولعلنا أجبنا عند اعتمادنا على أنّ كل حضور يستحضر الغائب المضاد له، وعلى وجه الخصوص في مثل هذه الحالة التي يظهر فيها اللفظتان الضديتان فإنهما يستبطنان لفظتين أُخريين هما مضاداتهما.

(1) سلامة بن جندل: الديوان، ص202.

(2) القِدِّ: السير يُقَدُّ من الجلد، ويقيد به الأسير، أراد به القيد الذي فكّه بإطلاق سراح أخيه أحمر. والقصيدة موجّهة إلى صعصعة بن محمود الذي أسر أخاه ثمّ أطلق سراحه.

في النظرة الأولى للباحث يرى تطابقاً في اللفظتين من حيث الشكل والدلالـــة، ولكنَّ التفحُّص لا يعدمنا الفرق بينهما، الأولى (سأجزيك) بداية الشطر الأول، والثانية (سأجزيك) في بداية الشطر الثاني، فالأولى تؤسس للمعنى وهو إطلاق سراح شـــقيق الشاعر وفكّ أسره، أمّا في اللفظة الثانية فتتوسّع الدلالة من خلال ترابطهـــا بالألفـــاظ التي تليها (ما أبليتنا) (ما) اسم الموصول، والتي تصل (سأجزيك) بـــــ (أبليتنـــا)؛ أي أحسنت إلينا، ثمّ يظهر الامتداد الزمني (العام)، وربّما جاز لنا – كمتلقِّين – توقُّع أمورٍ أخرى قدّمها صعصعة للشاعر غير إطلاق سراح أخيه، ((فالإيقاع يعتمد كما يعتمـــد على الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقّع، فآثار الإيقـــاع والـــوزن تنبع من توقّعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث أو لا يحدث))[1]. فالتوقُّع دائماً يسبق التلقِّي، أو بصورة أدقّ ينافسه على خط الـــسير الزمنـــي باتجـــاه اســـتجواب اللفـــظ والوصول لجوانيته وهي عملية مستمرة طالما أنَّ هناك متلقِّياً يطرق نصاً، ولعلَّ أول ما يقابل هذا المتلقِّي الصوت، ((والصوت ذاته يمكن أن يخدم أو يزاحم للتعبير عـــن أفكار متباينة جداً دون أن يستطيع، مع ذلك، الخروج من دائرة تزجّه فيهـــا طبيعتـــه الخاصة))[2].

ولمَّا أدرك الجاهلي أنَّ الشعر قد اعتمد على بنيته في مفارقة النثر، فإنّه راح يشدّ من وتيرة هذه البنية، ويدعم مقوِّمات الإيقاع فيها، إذ أدرك أنَّ الشعر ترك طريقة الإقناع والتعليل لغيره من أنواع الأدب، وأنّه اعتمد الجانب التأثيري، فـــسخّر فنونـــاً مختلفة لهذا وأدرك ((أنَّ العنصر الذي يتردّد يكون هو ذاته في المنزلتين، ويكون في المنزلة الثانية غيره في المنزلة الأولى في الوقت نفسه، فليس الفرق بين الاســـتعمالين فرقاً مفهوميّاً وإنّما هو تأثيري، وهو يعود إلى مسألة الحدّة، فالترديد يضمن تضاعف

(1) أ. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ص188.

(2) هيكل دوفرين: الشعري، إعداد نعيم علوية، ص47.

الحدّة، والعنصر المردد أقوى من العنصر المفرد))[1]. ولربَّما وجدنا الشاعر وقد كرّر اللفظة في بنية ترديدية أكثر من مرّتين كقول عدي بن زيد[2]:

لا أَرى المَوْتَ يَسْبِقُ المَوْتَ شيءٌ   نَغَّصَ المَــوْتُ ذا الغِنَــى والفَقِيــرَا

كرّر الشاعر لفظة (الموت) ثلاث مرّات في بنية ترديدية، الأولى والثانية في الشطر الأول، أمّا الثالثة فجاءت في الشطر الثاني، ((وبذلك يتَّضح أنَّ الشاعر يقول ويعيد ما يقول ليحقّق هدفه الأسمى، ألا وهو السموّ بالكلام لا تجديد الكلام))[3]. وهذا لا يعني أنَّ المعنى لا يتجدّد، وإنّما يصاحب هذا التجدّد في المعنى الأول تعميق له، وفتح آفاق جديدة في البنية الدلاليّة، فلفظة (الموت) تكرّرت ثلاث مرّات في الحروف نفسها، فالمستوى الصوتي لم يتغير وهذا ما نفيده في مستوى التشكيل البنائي وبالأحرى في بنية الإيقاع، وكذلك المعنى المعجمي هو ثابت في الألفاظ الثلاثة، وإنما نلتمس التغيير والإنزياح في الدلالة من خلال تشكّل اللفظة في مواقعها المختلفة مع نسيج النص بوشائجه المختلفة، فإنَّ ((الوظيفة الدلاليّة للغة ليست متّصلة مباشرة بالأصوات نفسها بل بالشكل الذي تتمازج به الأصوات))[4]. ومن هنا نبدأ الممايزة بين ألفاظ (الموت) الثلاثة، حيث جاءت الأولى والثانية في موقع المفعوليّة، ولكنهما يفترقان بارتباطهما بفاعلين مختلفين، فالأولى ترتبط بضمير مستتر يعود على الشاعر، ينمّ عنه الفعل الذي يسبق لفظة (الموت) هذا الفعل (أرى) يرتفع عن الرؤية البصرية ليحل في الاعتقاد؛ أي أنَّ الشاعر هو من يعتقد في فكره وعقله، فالفاعل محدّد معروف لدينا، في حين أنَّ اللفظة الثانية تسند إلى لفظة تحمل المجهول (شيء) أو فكرة تغرق في الإبهام، ومنها نستشفّ استسلامها بالفاعليّة للمفعول (الموت)، وعندما نتقدّم من اللفظة الثالثة فإنّها تشكّل كياناً آخر في الشطر الثاني، فقد انتقلت من

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي: النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتارا، من خلال كتابه "صناعة النص" وجون كوهين من خلال كتابه "الكلام السامي"، ص128.

(2) عدي بن زيد: شعراء النصرانية، ص468.

(3) محمد الهادي الطرابلسي: النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتارا ، من خلال كتابه "صناعة النص" وجون كوهين من خلال كتابه "الكلام السامي"، ص128

(4) ميكل دوفرين: الشعري، إعداد نعيم علوية، ص42.

تلقي الفعل في سابقتيها إلى الفاعلية الصريحة، فيسبقها فعل ماض (نَغَّص) يسند إليه ويجعلك تستشعر المرارة وقوة الأثر الذي يحدثه هذا الفاعل (الموت) في مفعوله وشمولية أثره فيه (ذا الغنى والفقيرا)، فالأثر عام ومسيطر.

وهذا الذي ادعيناه لم نتوصّل إليه من اللفظة ذاتها إذ لم يتغيّر بها حرف وبقي المستوى الصوتي للفظة نفسه، وإنّما تكشّف لنا من خلال متابعة سير بنية الترديد، وانسجام اللفظة مع التشكيل البنائي للبيت، فوجدنا أنّها ((تتحرّك بشكل دائري في دفعات متماسكة بحيث يعود النمط التعبيري إلى النقطة التي بدأ منها وبذلك يتماسك الأول بالآخر ويتم التلاحم))(1)، حيث استطاع الشاعر أن يتحرّك من بداية البيت بقفزاتٍ منتظمةٍ في المستويين الدلالي والإيقاعي حتى وصلنا إلى آخر البيت وقد اكتملت الفكرة، وانتقل التأثير من النص إلى المتلقّي بانسيابية بعيدة عن المباشرة والخطابيّة. وعملت كل لفظة من ألفاظ بنية الترديد كلفظة مستقلة عن الأخرى من حيث التركيب النحوي في السياق، وفي ذات الوقت بقيت مع اللفظتين الأخريين بارتباط إيقاعي عميق ساهم في تركيز الدلالة في البنية الباطنية.

وبهذا فإنّ بنية الترديد تظهر كبنية تكرارية، قد لا تشكّل مصدراً إيقاعياً كالذي يظهر في تكرار البداية، أو التكرار الرأسي بشكلٍ عام، وإنّما ساهم بشكلٍ واضحٍ في رفع وتيرة الإيقاع على المستوى الأفقي، وتدعم ترابط البنية الشكلية منتجة من ذلك أفقاً أوسع في الدلالة.

أمّا الملحظ البلاغي الثالث الذي يدخل ضمن البنى التكرارية، فهو ردّ العجز على الصدر وقد يسمّى التصدير، وقد توافق القدماء في تعريفه، فيعرّفه الخطيب القزويني بقوله: ((وهو في النثر أن يجعل أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما في أول الفقرة والآخر في آخرها... وفي الشعر أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر الثاني))(2)، وهو يقارب مقولة ابن رشيق: ((أن يرد أَعجاز الكلام على صدوره، فيدلّ بعضه على

---

(1) د. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص404.

(2) الخطيب القزويني، جلال الدين أبو عبد الله محمد بن سعد الدين: الإيضاح في علوم البلاغة، مختصر تلخيص المفتاح، دار الجيل، بيروت – لبنان، ص220.

بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر، إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقاً وديباجة ويزيده مائية وطلاوة))[1]. وقد فطن العسكري لمكانة التصدير، فوصفه بأنَّ له ((موقعاً جليلاً من البلاغة، وله في المنظوم خاصة محلاً خطيراً))[2]. أمّا صاحب البرهان فيكتفي بالتمثيل عليه من القرآن الكريم[3]، وكأنّه أدرك شيوع مفهومه بين الناس. ويرى القرعان أنه يعتمد ((في الأصل على القافية وتكرارها في متن البيت الشعري سواء في صدره أو في متن عجزه))[4].

ويدخل التصدير في تعالق مع عددٍ من البنى التكرارية الأخرى كبنية الترديد والتصريع والتوشيح، وربما المجاورة، ((ومن هنا اختار القدماء تسمية دقيقة هي (رد العجز على الصدر)، فمفهوم (رد) يدلّ على العودة الشكلية التي لا تقتضي ناتجاً دلالياً تكرارياً، وربما لهذا قال الدسوقي في حاشيته عن ردّ العجز: إنّه إرجاع العجز للصدر بأن ينطق به كما نطق بالصدر دون أن يستغني بأحدهما عن الآخر))[5].

ويأتي التصدير على أنواع؛ ((أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر الثاني))[6]. ويبدو أنَّ الثبات يكون للفظة الثانية في قافية البيت، أمّا الأولى فقد امتدّ مكانها عند القزويني من أول لفظة في البيت وحتى اللفظة الأولى في الشطر الثاني منه. أمّا العسكري فإنّه يدخل المجاورة فيه ويجوز وقوع اللفظة الأولى مجاورة للثانية في نهاية الشطر الثاني[7]، ثمّ

---

(1) ابن رشيق: العمدة: ج2، ص3.

(2) أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص429.

(3) الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله: البرهان في علوم القرآن، ج3، ص467.

(4) د. فايز القرعان: التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، ص77.

(5) د. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص392.

(6) الخطيب القزويني: الإيضاح، ص220.

(7) ظهر هذا من خلال تمثيله ببيت الشعر القائل:

رَأَتْ نِضْوَ أسْفَارٍ أُمَيْمَةُ وَاقِفاً   عَلَى نِضْوِ أَسْفَارٍ فَجُنَّ جُنُونُهَا

انظر الصناعتين، ص431.

هو يدخل فيه ما جاء في حشو الشطرين، ويستشهد على ذلك ببيت للنمير بن تولب[1]، ويُعَدُّ هذا من بنية الترديد السابقة، وليس من التصدير الذي يمتاز بثبات اللفظة في قافية البيت.

وتتوقّف الدراسة عند عددٍ من الأمثلة، نتابع خلالها التشكيلات المختلفة لبنية التصدير، والمتشكلة من تحرّك اللفظة الأولى على مساحة البيت، في حين نعتمد الرأي القائم على ثبات اللفظة الثانية في قافية البيت.

كما نستثني من دراستنا في هذه البنية، التصدير المتشكّل من اللفظة الأولى في البيت، إذ تدرس مثل هذه البنية تحت مسمّى آخر هو التوشيح.

وبالرغم من هذه التحديدات التي أقمناها على دراستنا لظاهرة التصدير، فإنّنا نجد تشكيلات متعدّدة، وأمثلة وافرة عليها في الشعر الجاهلي، وأولى هذه التشكيلات أن تأتي اللفظة الأولى في حشو الشطر الأول من البيت، وممّا ورد في الشعر الجاهلي على هذه الشاكلة قول أحدهم[2]:

أَنَا مَيْتٌ إِذْ ذَاكَ ثُمَّتَ حَيٌّ ثُمَّ بَعْدَ الحَيَاةِ لِلبَعْثِ مَيْتُ

كرّر الشاعر لفظة (مَيْت) جاءت المرّة الأولى في بداية الشطر الأول لا يسبقها سوى ضمير المتكلِّم (أنا)، في حين جاءت الثانية في آخر الشطر الثاني.

لعلَّ أول ما يطرق أسماعنا هو ذلك التكرار أو الصوت المكرّر للفظة (ميت)، وأنَّ الشاعر فجَّر طاقات هذه الكلمة، ((إذ لا يستطيع أي فعل آخر أن يعطي هذه القوة المؤثِّرة في نفس المتلقِّي، وهكذا يقوم التكرار الصوتي والتوتّر الإيقاعي بمهمّة الكشف عن القوة الخفيّة في الكلمة))[3]. وبهذا استطاع الشاعر أن يحصر أفق المتلقِّي بين اللفظتين الأولى في البداية، والثانية في النهاية، وهذا الحصر لأفق المتلقِّي لا يعني الإيقاف والحبس وإنّما هو إطلاق له في جدليّة ثنائيّة الموت والحياة. هذه الثنائيّة التي تشكّل عالماً واحداً في اتّحادها في الإنسان، أو اتّحاد الإنسان فيها. ويبدو أنَّ الشاعر

---

(1) المرجع نفسه، ص432.

(2) السموأل بن غريض بن عادياء: الديوان، صنعة أبي عبد الله نفطويه، تحقيق وشرح: د. واضح الصمد، دار الجليل، بيروت، ط1، 1996، ص83.

(3) د. زهير المنصور: ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، ص7.

ترك للمتلقِّي مجالاً للتحليق في هذا العالم من خلال تباعد المفردتين، ولكنّه وظَّف هاتين العلامتين – اللفظتين – ليختار هو البداية والنهاية وجعلهما في الموت، ويقدّم للمتلقِّي – الإنسان – شيئاً من الأريحيّة والطمأنينة ولو للحظة من خلال اتخاذه ضمير المتكلّم (أنا) كمثال، ليعطي المتلقِّي الجرأة في محاورة الذات حول الحدث، فعل الموت، وربما كان هذا أقرب لنفسيته من استخدام ضمير المخاطب (أنت) الذي قد يشعر الإنسان معه بجفوة أو نفور في مقابلة موضوعيّة الموت، فالشاعر مطمئن إلى حيلولة المتلقِّي مكانه بعد لحظات من العبور في عالم البيت الشعري. معتمداً في ذلك على التحول لمعنى لفظة (ميت) في تركيبة السياق النصي. إذ تمحورت دلالة اللفظة الأولى من الأبيات السابقة عليها والتي ترتبط بزمن ما قبل الولادة؛ أي الموت المتحقّق من عدم الوجود الفعلي في الحياة، حياة الدنيا، فتتحقّق الحياة في الولادة، أمّا اللفظة الثانية فقد سبقها لفظتان يمنحانها أُفقاً أوسع وقراءات متعدّدة وتوقّعات مختلفة، جميعها تتولّد من التعامل المتعدّد من المتلقِّي باتجاه النص وهي في الوقت نفسه، تنبع من النصّ نفسه، إذ هو قابل لتعدّد القراءات ((لأنَّ الشعر الخالد لا يأخذ معنىً حرفيّاً، ولا تفسيراً محدّداً، ولا أبعاداً ثابتة))(1). أمّا اللفظتان اللتان سبقتا لفظة (ميّت) الثانية فهما (الحياة للبعث)، ونلحظ أنَّ شبه الجملة في (للبعث) تقدّمت على لفظة (ميّت) ولعلّ ذلك لأهميتها، وفي جميع الحالات فقد تعالقت معهما واستمدَّت منهما معانٍ سياقية عِدَّة؛ أولها أنَّ هذا الموت هو المتحقّق بعد الحياة وهو الموت الذي ندركه جميعاً، ولكنَّ التلغيز فيه يأتي من شبه الجملة (للبعث) إذ تعطيه تحديداً زمنياً، لا نبحث فيه عن الطول أو القصر، وإنما يعني أنّه موت ذو نهاية تبدأ هذه النهاية بقيام البعث، كما كان له بداية محدّدة تبدأ بنهاية الحياة، وبهذا تفارق اللفظة الثانية الأولى، حيث عرفنا نهاية الموت في الأولى والتي تبدأ بالولادة أو الحياة، أما بدايته فقد بدت مجهولة لدينا. ومرّة أخرى نعود (للبعث) وتعلّقها بالموت، إذ هي نهايته، وقد تعني الانبعاث وإعادة الحياة. وهنا بالذات يظهر سؤال تفرضه بنية السياق أو البنية التكرارية في السياق، وهو هل من موت آخر أيضاً؟ وبهذا الأسلوب التكراري

---

(1) د. أنور أبو سويلم: دراسات في الشعر الجاهلي، دار الجيل – بيروت، دار عمّار – عمّان، ط1، 1987، ص10.

استطاع الشاعر أن يقيم تشكيلاً بنائيّاً للبيت، يسوده التوتُّر والحدة، ويرتفع بـــه إيقـــاع المفارقات بين أصوات جاء التكرار فيها على مسافة البيت، أمّا البنية الدلاليّـــة، فقـــد وضعها التكرار أمام أسئلة مفتوحة وتلقّيات متعدّدة تعدّد الإيديولوجيّات والأفكار، وهذا ما يحقّق القوة الذاتيّة للبيت والذي يسعى لها النص دوماً.

وممّا جاء فيه التصدير على هذه الطريقة، وكان المكرّر فيه الفعل أيضاً قـــول آخر(1):

يَقُولُ أُنَـــاسٌ لا يَـــضِيرُكَ نَأْيُهَـــا بَلَى كُلُّ مَا شَفَّ النُفُـــوسَ يَـــضِيرُهَا

قد لا يظهر الأثر الإيقاعي من تكرار اللفظة في البيت، ولكنّنا لا نستطيع إنكار شدّ وتيرة البيت، من الصدر إلى العجز والذي يحدثه هذا التكرار، والفرق بين المعنى المكتسب لكلا اللفظتين من خلال التركيب اللغوي فـــي الـــسياق واضـــح. فـــالأولى (يضيرك) ينجم عن القول الصادر عن النّاس (يقول أناس) وهي محدّدة بإضافتها إلى ضمير المخاطب، ثمّ إنَّ (الضير) قد حدّد باللفظة التي تليها (نأيها) أي نأي المحبوبة، فمعالم الأثر من حيث الفاعليّة والمفعوليّة والأثر محدّدة وواضحة، وهذا ما يختفي في الشطر الثاني حيث المفردة الثانية (يضيرها) في قافية البيت، إذ يبدأ ارتباطها باللفظة الأولى في البيت (بلى) وهي تفيد التقرير، ولكن ما يلي هذه اللفظة يفيد التعميم ويفـــتح باب الفاعلية (كُلُّ) ومرّة أخرى لا يحصر الأثر في المخاطب بل يعمّمـــه (النفـــوس)، ويضيف اللفظة الثانية إلى ضمير الغائب العائد على النفوس (يضيرها)، فهنالك فارق بين التحديد في البنية اللغوية في الأولى، والانفتاح في الثانية.

ويبدو أنَّ الشاعر قد أدرك ما للضديّة من دورٍ في تعميق الدلالة في الـــسياق، فأقام بنية التصدير على التنافر في هذا البيت مع احتفاظها في التوحُّد الصوتي، فجـــاء باللفظة الأولى منفية (لا يضيرك)، في حين حرص على الثبات فـــي الثانيـــة (بلـــى يضيرها)، ولا يخفى ما لهذا الأسلوب من قوة في التأثير؛ لما يحدثه من خيبة أمل في أفق التوقُّع عند المتلقِّي.

(1) توبة بن مضرس: شعر بني تميم، ص76.

وأمّا النمط الثاني، فتأتي اللفظة الأولى في نهاية الشطر الأول، والثانية في نهاية الشطر الثاني، ويتداخل هذا النمط مع ملحظ بلاغي آخر يسمّى ((التصريع المكرر))[1]، وممّا تكرّر في لفظة الفعل قول الشاعر[2]:

وَكُلُّ ذِي غَيْبَةٍ يَئُوبُ وَغائِبُ المَوْتِ لا يَئُوبُ

نلحظ التوازي بين المفردة المكرّرة في موقعيها من البيت، ويأتي هذا التوازي من حيث الشكل وبالتالي المستوى الصوتي، وكذلك من حيث انتظام المسافة، حيث الأولى في نهاية الشطر الأول بينما الثانية في نهاية الشطر الثاني، ولَعِبَ هذا التوازي في بنية الإيقاع، فهو ((تنظيم لأصوات اللغة على مسافات زمنية متساوية وفي أنماط خاصة))[3]. وقد أقام الشاعر بنيته على التنافر، فنفي اللفظة الثانية (لا يئوب)، في حين تظهر الأولى مثبتة (يئوب) ويعمل التنافر على تركيز بنية الدلالة لجذب المتلقّي للتفاعل معها.

وممّا جاء على النمط نفسه ولكن المكرر يكون اسماً قول حسان بن ثابت[4]:

إذَا غَارَ مِنْهَا كَوْكَبٌ بَعْدَ كَوْكَبٍ تُرَاقِبُ عَيْنِي آخِرَ اللَّيْلِ كَوْكَبَا

تكرّرت لفظة (كوكب) ثلاث مرّات في البيت مما يقوي نغمة الإيقاع ويسعى له الشاعر فـ ((إنَّ كل مستعمل للغة يعطيها طابعه الخاص؛ لأنّه يختار منها ما يتلاءم وأغراضه، وكذلك الأمر بالنسبة للشاعر، فهو يعيد تنظيم لغة النثر ليحقّق بها أغراضه الخاصة))[5]. والإيقاع المعتمد على التكرار في طليعة اهتمامات الشاعر، ولكن الشاهد الذي نسلّط عليه الضوء هو تكرار اللفظة في نهاية الشطر الأول، ونهاية الشطر الثاني. فعلى الرغم من التطابق الصوتي بين اللفظتين إلاّ أنّهما تختلفان في الدلالة التي منحها السياق في تركيبه اللغوي لكل منهما، فالأولى جاءت مجرورة

---

(1) د. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص131.

(2) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص22.

(3) السيد محمد البحراوي: البنية الإيقاعية في شعر السياب، (رسائل جامعية)، ص314.

(4) حسان بن ثابت: الديوان، ص74.

(5) السيد محمّد البحراوي: البنية الإيقاعيّة في شعر السياب (رسائل جامعية)، ص314.

بإضافة ظرف الزمان (بعد) لها، وتفيد أنّ الغياب تحقّق للكوكب وغاب بعده آخر، وهو يحمل معنى الفاعليّة، فهو من حقّق حدث الغياب، أمّا اللفظة الثانية فهي منصوبة على المفعولية، وتشي التركيبة اللغوية بأنَّ هذا الكوكب لم يغب بعد، وأنّه من الكواكب التي تبقى مضيئة* حتى آخر الليل، ومن هنا فإنّ تعالق اللفظة مع ما يسبقها من ألفاظ في شطر البيت، يدلّ على أنهما يحملان دلالتين سياقيتين مختلفتين، وأنّ الكوكب في اللفظة الثانية غيره في اللفظة الأولى.

وأمّا النمط الثالث في بنية التصدير، فتأتي اللفظة الأولى في بداية الشطر الثاني، في حين تبقى الثانية في نهاية البيت، ومنه قول الشاعر(1):

تَخَيّرتُ من نعمان عودَ أراكَةٍ ... لِهِنْدٍ فَمَنْ هذا يُبَلِّغُهُ هِنْدا؟

كرّر الشاعر لفظة (هند) مرتين، ولا يكاد يختلف الصوت فيهما إلاّ أنّ الدلالة تختلف في التركيبة اللغوية لكل منهما، فالأولى جاءت مجرورة بحرف الجرِّ (اللام)، ويمتدّ تعالقها السياقي حتى اللفظ الأول من البيت (تخيرتُ لهند)، وينمّ هذا التعالق والامتداد مع ألفاظ الشطر الأخرى عن حبٍ عظيم، يكنه الشاعر لمحبوبته، ومرّة أخرى تنبئ التركيبة اللغوية عن توتر مرتفع في التشكيل البنائي للبيت، فارتداد اللفظة الأولى (لهند) حتى بداية البيت (تخيّرت لهند) تجعلنا نبحث عن نقطة الانطلاق أو الاتصال الأخرى للأمام فتظهر في اللفظة التي تلي لفظة (هند) الأولى (فمن) فتتبدّى نقاط ارتكاز إيقاعي تدور حول اللفظة المكرّرة (تخيرت – لهندٍ – فمن)، ثمّ انطلاقة أخرى (فمن هذا يبلغه هندا) وإذا كانت الدلالة في التركيبة اللغوية للفظة الأولى، تشف عن مدى حب الشاعر لمحبوبته؛ فإنّ اللفظة الثانية ومن خلال التركيبة تفيد دلالة أخرى؛ وهي بُعد المحبوبة عن الشاعر، وصعوبة اللقاء.

والملحظ البلاغي الرابع هو التوشيح، ويرى العسكري أنَّ ((هذه التسمية غير لازمة لهذا المعنى، ولو سمي تبييناً لكان أقرب، وهو أن يكون مبتدأ الكلام ينبئ عن مقطعه، وأوله يخبر بآخره، وصدره يشهد بعجزه، حتى لو سمعت شعراً أو عرفت

* حسب اعتقادهم بأنّ الكوكب مضيء، ولعلّه النجم.

(1) المرقش الأكبر: الديوان، ص49.

رواية ثمّ سمعت صدر بيت منه وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليـــه))[1]، ومـــن خلال استشهادات العسكري يبدو أنَّ التوشيح يدخل عنده ضمن التصدير فلم يأتِ سوى بشاهدٍ واحدٍ يكون فيه أول كلمة مطابقة لآخر كلمة في البيت، وهو قول الشاعر:

ضَعائِفُ يَقْـتُلْنَ الرِّجــال بِــلا دَمٍ   وَيا عَجَبــاً للقــاتِلاتِ الــضَعَائِفِ[2]

أمّا صاحب الإيضاح، فيمثّل بشواهده للتصدير[3]، وكذلك فعل ابن رشيق ولعلّه ما قصد سواه بقوله: ((ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقـــاً، وديباجـــة ويزيده مائية وطلاوة))[4].

وهذا الملحظ كبقيَّة الملاحظ البلاغيّة، يحقّق وجوده في البيت الـــشعري مـــن خلال أسلوب التكرار، وما تعدّد الأسماء للملاحظ إلاّ نتيجة للتوزيع المكاني للألفـــاظ المكررة في البيت، فهو امتداد أُفقي كلما تغير القرب والبعد بين المفـــردتين اتّخـــذت اسماً جديداً، ويراعى في ذلك التوزيعة ضمن شطري البيت أو أحد أشطره، ولعلّ مـــا يميز التوشيح عن غيره من الملاحظ اللفظة المكرّرة يكون موطنها أوّل البيت الشعري وآخره، وقد عُرف التوشيح بمسمّيات أخرى ((كالأرصاد والتسهيم))[5].

ومن أمثلة التوشيح التي تكرّر فيها الاسم قوله[6]:

كَوَاكِبُ دُجْنٍ كُلَّمَا غـــاب كَوْكَـــبُ   بَدَا وانْجَلَتْ عَنْهُ الدُّجُنَّـــةُ كَوْكَـــبُ[7]

إنَّ وصف ابن رشيق لمثل هذا النوع من التكرار ليشعرنا بالاهتمـــام بجانـــب التشكيل الإيقاعي فيه، وأنّ ترديد الصوت ليعطي نسقاً إيقاعياً وانتظاماً فـــي التنغـــيم،

---

(1) أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص425.

(2) المصدر نفسه ، ص427.

(3) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة (مختـــصر تلخـــيص المفتـــاح)، دار الجيـــل، بيروت، ص22.

(4) ابن رشيق: العمدة، ج2، ص3.

(5) د. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص114؛ وينظر الخطيب القزوينـــي: الإيضاح، ص198.

(6) طفيل الغنوي: الديوان، ص54.

(7) الدجن: الباس الغيم. الدُجُنَّة: الظلمة. وانجلت: انكشفت.

وممّا يزيد من مدّة الإيقاع في هذا البيت هو تكرار اللفظة مرّة ثالثة في آخر الشطر الأول، فتشكّل نقطة ارتكاز بين التكرار الأول في بداية البيت والثالث في نهايته، وقد أفاد الشاعر من سير التركيب اللغوي في السياق، فأضاف اللفظة الأولى إلى (دجن) وهو إلباس الغيم، فعندما يغيب فيه يعود ويظهر، ولكن ظهوره فيها نهاية البيت يكون أشد؛ لأنَّ اختفاءه كان وراء حاجز أشد إطباقاً (دجنة) يكون فيها الظلام أكثر. ويبدو التلاحم بين ألفاظ البيت من خلال تكرار الألفاظ والترديد الصوتي، وأكسب المستوى الدلالي عمقاً أكبر من خلال ثنائية الخفاء والظهور.

وممّا جاء على هذه البنية وكرّر فيه الفعل، قول السموأل(1):

تَسِيلُ على حَدِّ الظِبَاتِ نُفُوسُنَا   ولَيْسَت على شَيءٍ سِوَاهُ تَسِيْلُ

تكرّر الفعل نفسه في بداية البيت ونهايته، فكان توحُّداً في المستوى الصوتي والصيغي، ولكن الدلالة في الثانية تفارق الأولى من خلال التركيب اللغوي في سياق البيت، فالمعنى في الشطر الأول مثبت، حيث يفتتح البيت باللفظة الأولى (تسيل) وتكون متقدّمة ويليها شبه الجملة (على حدّ الظبات) وهي متقدمة على الفاعل، والشطر بأكمله يحمل دلالة إيجابيّة، أمّا الشطر الثاني فإنّه يبدأ بالنفي (وليست)، ونجد الفعل وقد تأخَّر حتى آخر البيت (تسيل)، في حين تقدَّمت شبه الجملة (على شيءٍ) ثم الضمير في (سواه) يحدث جسراً يوصل بين الشطرين عندما يعود على (حدِّ الظبات) في الشطر الأول، وهذا لا يمنع من إتمام الملاحظة وهي ثبات الشطر الأول، في حين بدأ التركيب اللغوي في الشطر الثاني بالنفي، فنشأ تنافر بين الدلالة في الشطرين، فالشطر الأول يبدأ بالفعل (تسيل)، في حين انتهى الشطر الثاني (وليست، تسيل).

ويساهم هذا التنافر في تقرير الدلالة في نفس المتلقِّي، كما ويمتاز هذا النوع من التكرار الأفقي بامتلاكه بنية مغلقة، حيث ((تأتي اللفظة المكرّرة فيه أول الشطر الأول فتضعُ البنيةُ التكراريةُ السياقَ في فضاء اللفظين المتماثلين وتغلق بنيته))(2)؛ ممّا يرفع من وتيرة الإيقاع في البنية، ويعطي فضاءً أوسع لتشكيل الدلالة ضمن أكبر مسافة ممكنة على مستوى التكرار الأفقي.

---

(1) السموأل بن غريض: الديوان، ص72.

(2) د. فايز القرعان: التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، ص91.

والملحظ البلاغي الخامس هو التعديد؛ ويعني ((إيقاع الألفاظ المبددة على سياق واحد، وأكثر ما يؤخذ في الصفات، ومقتضاها ألاّ يعطف بعضها على بعض* لاتحاد محلها ويجريها مجرى الوصف في الصدق على ما صدق، ولذلك يقل عطف صفات الله على بعض في التنزيل))[1]. ومنهم من يطلق عليه اسم (تنسيق الصفات) إضافة لاسم الترديد[2].

ومن الباحثين المعاصرين من يطلق عليه اسم التكرار الشكلي، ويقصد ((بهذا اللون من الأداء ما يبتعد عن تكرار الدال والمدلول معاً، أو تكرار إحداهما فقط، وإنّما يتمثّل النمط التكراري في اختيار صيغة دلالية ثمّ إيقاعها على سياق واحد، كتتابع الأسماء المفردة))[3]. وممّا ورد على هذا الضرب، قول أحدهم[4]:

وَفْدٌ أَبُو قَطَنٍ حُزَابَةُ مِنْهُمُ   وأبو الغُيوثِ وواسِعٌ والمُقْنِعُ

ويبدو أنّ البنية الإيقاعيّة قد تضعف في مثل هذا البيت، ويعدّ هذا من العوامل المساعدة على تكثيف الأثر الدلالي[5]، فهو تأصيل للدلالة، يرمي الشاعر إلى إقرارها وترسيخها، ((فتغدو الدلالة ناتجه الأول، ويغدو التتابع شبيهاً –فيه– بإضافة الأرقام بعضها إلى بعض، بحيث يكون الناتج ذا أهميّة خاصة))[6].

ولا يقتصر على أسماء الأعلام، فالشاعر يطرق مواضيع كثيرة ممّا يشاكله في الحياة والمحيط الذي يعيشه، وهو ((يعيد تشكيل المادة التي يجمعها من واقع الحياة

---

* لم يجد الباحث ما ينطبق عليه هذا الشرط، وحتى الآيات التي جاء بها العسكري نجد العطف فيها وارداً.

(1) أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص475.

(2) الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق: إبراهيم السامرائي ومحمد بركات أبو علي، دار الفكر، عمان، 1985، ص148.

(3) محمد عبد المطلب: التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ "دراسة أسلوبية"، ص51-52.

(4) العبّاس بن مرداس: الديوان، ص98.

(5) د. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص139.

(6) د. محمد عبد المطلب: التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ "دراسة أسلوبية"، ص52.

ويعدِّلها لتكون قادرة على الوفاء بحمل هذه الفكرة أو تلك التي يسعى إلى التعبير عنها))[1]. ولذا نجده يجمع المختلف في سبيل توصيل فكرة الفناء والتشكّي منها للحبيبة، وهو بذلك يتبع بنية التعديد[2]:

يَا مَيُّ إِنَّ سِبَاعَ الأَرْضِ هَالِكَةٌ   والعُفْرُ والأُدْمُ والأرْآمُ والنَّاسُ

عمل الشاعر على حشد المتنافر من الأوابد – السباع، والظباء المختلفة- في البيت، وقد وحَّد بين هذا العدد من المختلفات مع الإنسان أيضاً في مصير واحد وهو الموت، ويبدو واضحاً أنَّ الشاعر لم يسعَ إلى رفع وتيرة الإيقاع، وإنّما جاء شدّ الوتيرة في المستوى الدلالي، فهذه المفارقات المتعدّدة، تستدعي انتباه المتلقّي، وتدفع به لإعادة تلقي البيت، ويكون الرابط الوحيد بينها هو اللفظة الأخيرة من الشطر الأول (هالكة)، وبذا يضع المتلقّي أمام دلالة مركّزة ومعمَّقة، يصعب عليه معها الانصراف دون إعطائها قدراً من الاهتمام وهو ما سعى إليه الشاعر.

وربّما وظَّف الشاعر أسماء المواضع لِمَا لها من أثر نفسي يعتلج في داخله، وتحمل إيماء وتثير الذكريات والحنين إلى زمن منصرم، ((وارتبطت بإشاعة الغزل الحزين وبكاء الديار في مقدّمات القصائد، وتعاور الشعراء تلك الغنائية المثيرة منذ أن وقف امرؤ القيس واستوقف ينشد قوله[3]:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيْبٍ وَمَنْزِلِ   بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ
فَتَوضِحَ فالمِقْراةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا   لِمَّا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمْأَلِ

فسقط اللوى، والدخول، وحومل، وتوضح، والمقراة أسماء مواضع تعمّد الشاعر تكرارها، وإن اختلف لفظها، ومراده من هذا التكرار هو تقوية الأثر الذي تثيره مثل هذه المواضع باستحضار جوانب الصورة المتعدّدة التي تهيئ للمتأمّل لها استجابة

---

(1) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي: دراسة في ضوء علم المثيولوجيا والنقد الحديث، ج1، ص181.

(2) أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، تحقيق: سوهام المصري، المكتب الإسلامي، بيروت، دمشق، ط1، 1998، ص138.

(3) امرؤ القيس: الديوان، ص91-92.

يائسة حزينة من خلال هذا التتابع الذي يؤكِّد ترجيع فعل الزمان والمكان، أو ما يمكن أن نسمّيه بنغمة الذكرى))[1].

ونلتقي البنية السادسة من البنى التكراريّة على المستوى الأفقي، وهي بنية العكس والتبديل، وهي؛ ((أن تعكس الكلام فتجعل في الجزء الأخير منه ما جعلته في الجزء الأول... وبعضهم يسمّيه التبديل))[2]. وقريب من ذلك قول الخطيب القزويني: ((وهو أن يقدّم في الكلام جزء، ثمّ يؤخَّر ويقع على وجوه))[3]. أمّا صاحب البرهان فيكتفي بالتعبير عنه بقوله: ((وهو أمر لفظي))، وفي موقع آخر يقول: ((وهو أن يقدم في الكلام جزء ثمّ يؤخَّر))[4].

وتمتاز هذه البنية عن سابقاتها أنّها تقوم بين التراكيب إذ يتحتّم وجود طرفين غير متجانسين صوتيّاً حتى ندرك التغيير أو القلب المكاني بينهما، ومن هنا يصعب تصوُّر هذه البنية في المفردات، ولا تقوم هذه الثنائية على نفي طرف للآخر، ولكنَّ هذا التلازم يشوبه بعض المغايرة ويتبعه تعديلاً في المعنى، إذ التعديل في شكل التركيب يقتضي تغايُراً في الناتج الدلالي[5].

ويتَّسع الأُفق الذي تتحرَّك فيه بنية العكس حتى يشمل المستوى الأفقي كاملاً، إذ ليس من تحديد لها في المكان بالنسبة للبيت الشعري، كما أنَّ المسافة لا تتَّصف بالثبات بين التركيبين. فقد تصل درجة الصفر، أو ينحصر بينهما لفظة واحدة، وقد يمتدّ ليكون التركيب الأول في بداية البيت والثاني في نهايته.

وممّا جاء على النمط الأول والذي وصفناه بانعدام المسافة بين التركيبين قول الشاعر:

لا يُرِيدُ الدَّهْرَ عَنْهَا حِوَلاً   جُرَعَ المَوْتِ ولِلْمَوْتِ جُرَعْ[6]

---

(1) د. ماهر هلال: جرس الألفاظ ودلالتها، ص260-261.

(2) أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص411.

(3) الخطيب القزويني: الإيضاح، ص200.

(4) الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ص292، ص267.

(5) د. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص330.

(6) سويد بن أبي كامل اليشكري: الديوان، جمع وتحقيق شاكر عاشور، مراجعة محمد المعيبد، دار الطباعة الحديثة، بصره، ط1، 1972، ص3.

((وبالرغم من أنَّ عناصر بنية العكس قد تتوافق تمام الموافقة، فإنّها تقدِّم لنا شكلاً تعبيريّاً فريداً يأتي فيه التقابل من التوافق، فهو علامة على تداخل الدلالات في وعي المبدع أولاً، ثمّ تداخلها في الصياغة ثانياً))[1]. فهذا العكس ينمّ عن اعتلاج الفكرة في ذهن الشاعر وارتدادها للعقل الباطني، فتتكرَّر الفكرة، ثمّ تتكرَّر في الصياغة ويتبعها عكس فيها. فالتركيب الأول جاء بالإضافة، إضافة (جرع) للموت، وجعلها جزءاً تابعاً له، ثمَّ هو في التركيب الثاني يعكس ترتيب الألفاظ، وربّما التقدّم يأتي للأهميّة، أو لقوّة سيطرة اللفظة، ولكنّها تشكِّل مع حرف الجر شبه جملة (للموت). إنَّ الموت يشغل فكر الشاعر فيقل لفظه في المكان ولم يرتضِ لها والبقاء في موقعها الأول فقدّمها، ولكن الموت الذي يشغله له صورة معينة ومراحل مهيأة خاصة تكون على شكل جرح، وهي الصورة الأشدّ مرارة من صور الموت.

وعلى مستوى التشكيل البنائي، نلحظ مساهمة هذه البنية في شد وتيرة الإيقاع من خلال التكرار الصوتي للبنية المعكوسة.

أمّا النمط الثاني في هذه البنية والذي يفصل فيه لفظ بين التركيبين وتبقى البنية ضمن الشطر الواحد، قول أحدهم[2]:

وَمَأْطُورَةٌ شَدَّ العسيفان أَطْرَهَا   إسَاراً وأَطْراً فاسْتَوى الأَطْرُ

جاءت التركيبة اللغوية الأولى من البنية في بداية الشطر الثاني، ثمّ جاءت الثانية في نهايته، وفرّقت بينهما لفظة (فاستوى).

وفي النمط الثالث تأتي التركيبة الأولى في الشطر الأول، أمّا التركيبة الثانية فتتأخَّر في الشطر الثاني، من ذلك قول أوس بن حَجَر[4]:

سَأَرْقُمُ بالمَاءِ القُراحِ إليكُمُ   عَلَى نَأْيكُمْ إِنْ كانَ لِلْمَاءِ رَاقِمُ

---

(1) د. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص330.

(2) المتلمّس الضبعي: الديوان، رواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي، تحقيق حسين الصيرفي، 1970، ص261.

(3) المأطورة: القوس. العسيفان: الأجيران. أسارا: ربطاً.

(4) أوس بن حجر: الديوان، ص116.

ونلحظ بعض التغيير في التركيبتين إضافة للعكس الذي جاء فيهما، فالفعل (أرقم) في الأولى يتحوّل إلى اسم في الثانية (راقم)، كما أنَّ حرف الجر في الأولى (الباء) يتغير في الثانية (باللام)، ولا يخفى ما أحدثه اتِّساع المسافة بين البنيتين حيث أطَّرتا البيت واحتوت البنية أُفق البيت الشعري كاملاً وجعلت السياق يتحرّك بين دفتيها، وربّما جاءت هذه المسافة البعيدة بين التركيبتين في البنية لتعادل المسافة الحاصلة بين الشاعر والمحبوبة، كما أنَّ التركيبة الثانية تفيد استحالة تحقّق الأولى إذ ليس ثمّة من يرقم بالماء.

ونصل إلى بنية تكراريّة تتجاوز المستوى الأفقي، ولكنّها لا تصل حال التكرار العمودي تشبه تلك التي أطلق عليها محمد مفتاح (التوازي المزدوج)[1]، حيث يعمل التكرار ترابطاً بين بيتين من القصيدة.

وقد أطلق القدماء عليه اسم: تشابه الأطراف، ((وهو أن يختم الكلام بما يناسب أوّله))[2]، ويتَّضح التعريف عند صفي الدين الحلي في قوله: ((وتشابه الأطراف هو أن يعيد الشاعر لفظة القافية من كل بيت في أول البيت الذي يليه وسمّاه قوم "التسبيغ" بسين مهملة غير معجمة))[3].

وقد عمد الشعراء إلى هذا التكرار وتفنّنوا فيه ((وجعلوه تناغماً يربط الألفاظ ويوصلها ببعضها بصيغة هي أشبه بالصيغ الخطابيّة))[4] كقول زهير[5]:

ولكــنَّ مِنْــهُ باقيــاتٍ، وِراثَــةً   فــأوْرِثْ بَنِيــكَ بَعْــضَهَا وتَــزَوَّدِ
تَزَوَّدْ، إلى يَــومِ المَمَــاتِ، فَإنَّــهُ،   ولَوْ كَرِهَتْهُ الــنَّفْسُ، آخِــرُ مَوْعِــدِ

(1) د. محمد مفتاح: التلقي والتأويل، ص151.
(2) الخطيب القزويني: الإيضاح، ص197.
(3) صفي الدين الحلي، عبد العزيز بن سرايا: شرح الكافية البديعية، تحقيق: د. نسيب نشاوي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1982، ص107.
(4) د. ماهر هلال: جرس الألفاظ ودلالتها، ص344.
(5) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص190-191.

يسعى مثل هذا النمط من التكرار إلى التركيز في معنى القافية ويعطيه شيئاً من التنغيم، ويستثمر الشاعر الوقفة التي يستعملها المُلْقي أو الراوي في نهاية البيت؛ ليعيد لفظة القافية في بداية البيت التالي، وكأنّه أعاد تكرارها في البيت نفسه، وقد فطن صاحب المرشد إلى هذا حيث يقول: ((ولا شكَّ أنَّ الطريقة التي كان يلقى بها الشعر كانت لها صلة قوية بهذا النوع من التكرار))(1).

وربّما أدرك الشاعر ميزة هذه البنية لدى المتلقي، فراح يسلسلها في أكثر من مرّة، من ذلك قول آخر(2):

قَطوفُ الخُطَى، لا يَبْلُغُ الشِّبْرَ مَشْيُهَا   وَلا مَا وَرَاءَ الشِّبْرِ، إلاَّ تَأَوُّدَا
تَأَوُّدَ مَظْلُومِ النَّقَا حَضِلَتْ بِهِ   أَهَالِيلُ يَوْمٍ مَاطِرٍ فَتَلَبَّدَا
فَلَبَّدَهُ مَسُّ القِطَارِ، ورَخَّهُ   نَعَاجُ رُؤافٍ قَبْلَ أَنْ يَتَشَدَّدَا

وفطن ابن معصوم لخطورة هذه البنية وأنّها ((دلالة على قدرة عارضة الشاعر وتصرُّفه في الكلام ولطاعة الألفاظ له، ولا يخلو مع ذلك من حسن موقع في السمع والطبع، فإنَّ معنى الشعر يرتبط ويتلاحم به، حتّى كأنَّ معنى البيتين أو الثلاثة معنىً واحد))(3).

فقد سرد الشاعر المعنى المراد من خلال بنية سياقيّة متسلسلة، وجعل القافية مستقطبة للدلالة في البيت الأول، ثمّ الوقفة القصيرة ما بعد قافية البيت (تأودا) وكأنَّه يتلذّذ بهذه القافية، وشعر أنَّ طاقاتها لم تستنفد، وأنَّ الدلالة فيها لم تتضح فعاودها في بداية البيت، مُعرفةً بالإضافة (تأود مظلوم النقا) ليسبر كنهها، ويختم البيت بقافية أخرى (فتلبدا)، وربّما دفعه ما شعر به من لذّة ترديد القافية السابقة في بداية هذا البيت، والناجمة عن التكرار الصوتي للفظتين، وكذلك الارتياح الذي يولّد إشباع

---

(1) د. عبد الله الطيبب: المرشد إلى أشعار العرب، ج2، ص498.

(2) تميم بن أبي بن مقبل: الديوان، ص66. قطوف الخطى: متقاربة الخطى. التأود: الاعوجاج والتثني في المشي. النقا: كثيب الرمل. المظلوم: ما حفره السيل. القطار: المطر. رخه: حركه. نعاج: بقر وحشي. رؤاف: اسم رملة بعينها.

(3) ابن معصوم، علي بن صدر الدين بن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع، حقّقه وترجم لشعرائه: شاهر هادي، مطبعة النعمان، النجف، ج3، ص5.

المعنى وتسلسله، ((فالنمط التكراري يتحقّق معه دفع المعنى إلى النمو تدريجيّاً وصولاً إلى تحقيق الهدف الدلالي))[1] ربّما دفعه هذا الشعور لإعادة الكَرَّة في هذه القافية في بداية البيت، إلاّ أنّنا ندرك حرص الشاعر على هذه الوقفة التي تلي القافية، هذه الوقفة التي تنعكس على صياغة الفعل، فقد تحوّل الفعل من صيغة المضارع في القافية (فتلبدا) إلى صيغة الماضي في بداية البيت (فلبده)، ويتّصل بضمير الغائب (الهاء) الذي يشكّل مع الفعل رابطاً بين البيتين، إذ يعود الضمير على المفعول به في البيت السابق.

ويشكّل هذا التسلسل لتكرار القوافي في بداية الأبيات نوعاً من الانتظام النغمي، إضافة للتركيز في المستوى الدلالي، حيث يعمل التكرار على جمع تشظّيات المعاني الجزئية في الأبيات ليفضي بها إلى الدلالة الكلية المسيطرة على فكر الشاعر ووجدانه.

وتشترك هذه البنية التكراريّة مع بنية أخرى في المستوى الأفقي، وهي بنية المجاورة، والفارق بينهما أنّ الأخيرة تأتي في البيت الواحد، في حين تتجاوز بنية تشابه الأطراف البيت الواحد لتربطه بما يليه.

وقد يأتي ضمن هذه البنية تكرار كلمة من عجز البيت في بداية البيت الذي يليه، أو تكرار تركيب من العجز في بداية البيت التالي، ومن الضرب الأول قول الحارث بن حلزة[2]:

فَكَأَنَّهُنَّ لآلِيءٌ وكَأَنَّهُ ... صَقْرٌ يَلُوذُ حَمَامُهُ بِالعَوْسَجِ
صَقْرٌ يَصِيدُ بِظُفْرِهِ وجَنَاحِهِ ... فَإِذَا أَصَابَ حَمَامَةً لَمْ تَدْرُجِ

ومن الضرب الثاني وهو تكرار جملة من عجز البيت في بداية البيت الذي يليه، قول قيس بن الخطيم[3]:

---

(1) د. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص117.

(2) الحارث بن حلزة اليشكري: الديوان، ص42–43.

(3) قيس بن الخطيم: الديوان، ص87.

إِذَا مَا فَرَرْنَا كَانَ أَسْـوا فِرَارِنـــا صدُودَ الخُـدُودِ وَازْوِرَارَ المَنَاكِـبِ
صُدُودَ الخُـدُودِ والقَنَـا مُتَـشَاجِرٌ وَلا تَبْرَحُ الأَقْدَامُ عِنْـدَ التَّـضَارُبِ

ومن خلال الاستقراء لشواهد هذه البنية من الشعر الجاهلي، يتبيّن للباحـث أنَّ التكرار جاء في معظمها تعميقاً في دلالة المعنى المكرَّر، وبصورة أدقّ، تأتي اللفظـة الثانية أو الجملة الثانية من البنية كاشفة كنه اللفظة أو الجملة الأولى، فاللفظة الأولـى في النمط الأول (صقر) يدخل في تركيب لغوي يظهر الصورة الخارجية للحدث (يلوذ حمامة بالعوسج)، ولكن الكيفية التي يكون عليها هذا الحدث، تبقى منوطة في تكـرار اللفظة في بداية البيت التالي (صقر) وتعلُّقها بالسياق الـذي يليهـا (يـصيد بظفـره وجناحه) والذي يسبر الحدث الذي يصدر عن اللفظة المكررة، فكذلك في مثال قـيس بن الخطيم، حيث كرَّر التركيب (صدود الخدود) إذْ يأتي السياق الذي يليها في بدايـة البيت التالي (وَالْقِنَا مُتَشَاجِرٌ) ليكشف لنا عن كيفية الصدود، فالصدود مع تشاجر القنا، يعني أنَّ المحارب لم يغير موقعه ولم يولِّ دبره الأعداء.

وهذا الذي ذهبنا إليه يفارق قول آخر بأنَّ ((هذا اللون التكراري لا يعتمد على توقُّع القارئ))[1]، بل إنَّ القارئ ينتظر القادم من النص، إذ يلوح في أُفق التوقُّع لديه، وهو في هذه البنية لا يخيب الشاعر أمله، وإنَّما يسير معه لإنضاج الدلالة، ومن ثـمّ فليس هناك مفاجأة، تلك التي ادَّعى حدوثها الباحث المشار إليه، وإنَّما هو تعميق قـد يكون منتظراً.

3.2 تكرار الأشطار:

يشكِّل هذا التكرار ظاهرة واضحة في الشعر الجـاهلي، ويظهـر فـي غيـر ضرب، فمنه ما يأتي بتوالي الأشطر؛ وبعدد يزيد على عشرة أشطر متوالية، ومنه ما تكون الأشطر متوالية ولكنها لا تزيد على أربعة أشطر، وقد يظهر بهذا العدد ولكـن بصورة غير متوالية ولكنه يتّخذ تنظيماً خاصاً في سير القصيدة، وقـد يظهـر هـذا بصورة غير منتظمة، وقد يتكرّر الشطر عند الشاعر الواحد في قـصائد مختلفـة، أو ينتقل الشطر من شاعر إلى آخر.

---

(1) د. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص116..

وربّما لجأ الشاعر إلى هذا النوع من التكرار في القصيدة الواحدة لسيطرة فكرة معيّنة عليه، مما يؤدّي إلى تكرار الألفاظ التي يرى أنّها كفيلة في التعبير عنها، وهذه الرؤية أو القناعة قد تصدر من منطقة اللاشعور عند الشاعر، وبأي حال فإنَّ هذا التكرار يرفع من وتيرة الإيقاع، ويزيد من التنغيم؛ فالحالة النفسية تسيطر على الشاعر وتدفعه إلى تكرار الأشطار المتوالية ((لمّا كانت الحاجة إلى تكريرها ماسّة والضرورة إليه داعية، لِمعظَمِ الخَطْبِ وشدة موقع الفجيعة))[1].

ومن هذا الضرب الذي يرد فيه تكرار الأشطار متوالياً قول الحارث بن عباد[2]:

قَرِّبَا مَرْبَطَ النَّعَامَةِ مِنِّي   لَقِحَتْ حَرْبُ وائِلٍ عَنْ حِيَالِ
قَرِّبَا مَرْبَطَ النَّعَامَةِ مِنِّي   لَيْسَ قَوْلِي يُرادُ لكِنْ فِعَالِي
قَرِّبَا مَرْبَطَ النَّعَامَةِ مِنِّي   جِدَّ نَوْحُ النِّسَاءِ بالإعوالِ
قَرِّبَا مَرْبَطَ النَّعَامَةِ مِنِّي   شابَ رَأْسِي وَأَنْكَرَتْنِي القَوَالِي
قَرِّبَا مَرْبَطَ النَّعَامَةِ مِنِّي   للسُّرَى والغُدُوِّ والآصَالِ
قَرِّبَا مَرْبَطَ النَّعَامَةِ مِنِّي   طَالَ لَيْلِي على اللَّيَالِي الطِّوَالِ
قَرِّبَا مَرْبَطَ النَّعَامَةِ مِنِّي   لاعْتِنَاقِ الأَبْطَالِ بالأَبْطَالِ
قَرِّبَا مَرْبَطَ النَّعَامَةِ مِنِّي   وَاعْدِلاَ عَنْ مَقَالَةِ الجُهَّالِ
قَرِّبَا مَرْبَطَ النَّعَامَةِ مِنِّي   لَيْسَ قَلْبِي عَنِ القِتَالِ بِسَالِ
قَرِّبَا مَرْبَطَ النَّعَامَةِ مِنِّي   كُلَّمَا هَبَّ رِيْحُ ذَيْلِ الشَّمَالِ
قَرِّبَا مَرْبَطَ النَّعَامَةِ مِنِّي   لِبُجَيْرٍ مُفَكِّكِ الأَغْلالِ
قَرِّبَا مَرْبَطَ النَّعَامَةِ مِنِّي   لِكَرِيمٍ مُتَّوَّجٍ بالجَمَالِ
قَرِّبَا مَرْبَطَ النَّعَامَةِ مِنِّي   لا نَبِيعُ الرِّجَالَ بَيْعَ النِّعَالِ
قَرِّبَا مَرْبَطَ النَّعَامَةِ مِنِّي   لِبُجَيْرٍ فَدَاهُ عَمِّي وخَالِي
قَرِّبَاها لِحَيٍّ تَغْلِبَ شُوسَاً   لاعْتِنَاقِ الكُمَاةِ يَوْمَ القِتَالِ

(1) أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص194.

(2) الحارث بن عباد: شعراء النصرانية قبل الإسلام، ص272-273.

قَرِّبَاهَـــــا وَقَرِّبَـــــا لأُمَتــــي دِرْ عـــاً دِلاصـــاً تَـــرُدُّ حَـــدَّ النِّبَـــالِ
قَرِّبَاهَـــــا بِمُرْهَفَـــــاتٍ حِـــــدادِ لِقـــراعِ الأَبْطَـــالِ يَـــوْمَ النِّـــزَالِ

كرَّر الشاعر الشطر الأول أكثر من عشر مرّات في القصيدة، وهــذا التــوالي المطّرد في تكرار صدور الأبيات – والذي يشكِّل نصف البيت في كل مرّة – يحــدث صدىً يتردَّد في ميدان الإلقاء الشعري، مكوِّناً إيقاعاً صاخباً ينمّ عن ((علاقة كبيــرة بظروف الشاعر النفسيّة، وطبيعة حياته البدويّة، ولا شكّ أنّه كان يلاحظ أنَّ التكــرار يثير الحماسة في صدور المحيطين به ويستفزّهم للقتال، ومن ثمّ استعمله))[1]، ويدعمه تكرار التشديد وحركة الكسر، والتي وإن اعتبرت أثقل الحركات، إلاّ أنَّها تُفيد الإيقاع بما يناسب الموقف، وكذلك التشديد الذي يكرِّر الحرف، وهذا كلُّه يعمل على المــسير البطيء للإيقاع مع زيادة في ارتفاع الجرس الصوتي، ومع إدراكنا للتشديد المتكــرِّر على حرف الرَّاء في الفعل (قرِّبا) وهو فاتحة كل بيت، والــرَّاء حــرف تكــراري[2] ((يرفرف اللِّسان حين النطق به، وهذا يعطيه صفة الفخامة والقوة، ثمَّ إنَّ الرَّاء حرف مجهور ويزيد من فخامتها الحاجة الأكبر للجهد العضلي))[3].

وثمَّة أمر آخر وهو تكرار حرف القاف في (قربا)، وحرف العين في (النعامة) في الأشطار المكرَّرة. ويرى صاحب العين أنَّ ((العين والقاف لا تدخلان في بناء إلاّ حسَّناه؛ لأنَّهما أطلق الحروف وأضخمها جرساً))[4]. وتعمل هذه التكرارات الفرعيّــة داعمة للتكرار الرئيس في القصيدة في دفع الجرس الصوتي للإيقاع، ومن ثــمَّ دفعــه للدلالة قدماً، إذ يتَّخذ الشاعر ((من العبارة المكرَّرة مرتكزاً، ليبني عليها في كل مــرّة

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص267.

(2) محمد علي الخولي: الأصوات اللغوية، مكتبة الخارجي، الريــاض، ط1، 1407هـــ، ص95.

(3) إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم: الصورة الفنيّة في الشعر العربي، مثال ونقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، الرياض، 1416هـــ، ص254.

(4) الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تحقيق: د. عبد الله درويش، مطبعة العاني، بغداد، 1967، ص52، 60.

معنىً جديداً، وبذا يصبح التكرار وسيلة إلى إثراء الموقف، وشحذ الشُّعور إلى حدٍّ الامتلاء))[1].

ويبدو أنَّ مواقف الرثاء هي أغلب المواطن التي يظهر فيها هذا التكرار، وربَّما جاز لنا أن نطلق عليه اسم "التكرار اللاشعوري" وهو ما تنفي نازك الملائكة وجوده في الشعر القديم[2]، ولكنَّ تعريفها لهذا الصنف لا يخرج عن هذه القصيدة وأمثالها في الشعر الجاهلي، حيث تقول: ((وشرط هذا الصنف من التكرار أن يجيء في سياق لاشعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة، ومن ثمَّ فإنَّ العبارة المكرَّرة تؤدِّي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية))[3]؛ فالحارث بن عبّاد لا يواجه المأساة في موت بجير أو في قتله فحسب، وإنَّما المأساة الأعظم أنّه حاول اجتناب الحرب، والبُعد عنها، مأساته أن يفجع بولده دون حرب، وأن يقتل – بشسع نعل كليب – هذه المأساة جعلته يهذي وقد بلغ من السن ما بلغ، يردِّد عبارة ربما حضرت من العقل الباطن الذي اختزنها منذ زمن الشَّباب والفتوَّة والقوَّة، فالعبارة لا تقدِّم شيئاً عظيماً دون العلائق المشتركة في ذهن الشاعر وانعكاساتها في أُفق المتلقِّي، فأوّل ما يخطر ببال الجاهلي فرسه وهي تحمل اسماً تُعرف به (النعامة) ثمّ هو يختار فعل الأمر (قربا) فكأنّ قربها يعني امتلاك القوة وآلة الحرب ونذير الخطر والشُّؤم على الأعداء، فذهب يهذي في شطر البيت (قربا مربط النعامة منِّي) ثمَّ يتلاشى هذا التركيب ولا يبقى من العبارة سوى (قَرِّباها) على امتداد ثلاثة أبيات، ثمَّ تختفي في الأبيات التالية، وهذا التلاشي للعبارة المكرَّرة يكون ((في حالة صدمة عنيفة كوفاة شخص عزيز نفاجأ بها دونما مقدِّمات...))[4].

---

(1) د. شفيع السيد: أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، ص15.

(2) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص287.

(3) المرجع نفسه، ص287.

(4) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص288–289.

ومثل هذا التكرار نجده عند المهلهل بن ربيعة، في رثاء أخيه كُلَيْب، حيث كرَّر الشطر الأوّل: ((على أنَّ ليس عدلاً من كليب))[1]، وتجاوزه إلى الشطر الثاني بلفظة (إذا)، ويفسِّر بعضهم هذا التكرار بأنّه ((تقوية الرنَّة اللفظيّة ليصل الشاعر بها الكلام، ويبالغ في جرسه... ويرى بعض المعاصرين أنَّ هذا النوع من التكرار في شعر المهلهل، وقول الحارث بن عبّاد في: (قربا مربط النعامة منِّي)، وهما متعاصران، ما يدلِّل على أنّه كان صناعة شعريّة يحذقها الشعراء لتقوية جرس الألفاظ في تعبيرهم)) [2].

وعند العودة للدلالة في قصيدة الحارث بن عبّاد، نجد الامتداد والانتشار في الأشطار الثانية من الأبيات التي احتوت تكرار الشطر الأول، ومع هذا الامتداد والتوزيع نلحظ ارتكاز الدلالة وارتباطها بمعنى واحد يدور حول الثأر لمقتل (بجير)، وتدق طبول الحرب، ويعتمد على فعل الأمر (قربا) الذي ترتبط به الحروف في أعجاز الأبيات، ومن خلال هذا التعالق بين هذه الأفعال والفعل المركزي (قربا) نستشعر حراكية الزمن والدعوة للسُّرعة، وأنَّ الوقت يتسرَّب، وأنَّ الشاعر يحاول استدراكه. فهنالك أمر يجب أن ينقضي ولا يحتمل التأخير، والأحداث تتسارع أمام الشاعر (جَدَّ نوح النِّساء، شاب رأسي، أنكرتني، طال ليلي)، ثمّ هو يختصرها في الشطر قبل الأخير من الأبيات المكرَّرة (لا نبيع الرِّجال بيع النِّعال)، وبمقدورنا أن نتصوَّر هذه الأبيات على شكل دائرة يشكِّل الشطر الأول مركزها، والأشطار الثانية – أعجاز الأبيات – تدور في المحيط حوله؛ فالفعل (قربا) ((في هذا المشهد ذي الطابع الدرامي، هو الذي يقود الحركة، وهي حركة متطوِّرة متجدِّدة ولكنَّها لا تتبعه – في تطوّرها وتجدّدها – اتجاهاً أفقياً مسطّحاً، وإنّما تسير في خط رأسي أو تصاعدي، إذ

---

(1) المهلهل أخو كليب: شعراء النصرانية، ص169؛ ومثله قول قيس بن زهير، المرجع نفسه، ص931.

(2) عبد الله الطيّب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج2، ص501.

لا تعبّر الأفعال عن الانتقال من حركة إلى حركة أخرى منقطعة عن سابقتها، وإنّما تعبِّر عن علاقة طردية بين الحركات))[1].

وقد يردّ تكرار الأشطار بعددٍ أقل ونغمة أخرى، حيث نلتمسه بغرض آخر غير الرِّثاء؛ كالفخر مثلاً، من ذلك قول طرفه بن العبد[2]:

وَلَقَدْ تَعْلَمُ بَكْرٌ أَنَّنَا آفَةُ الجُزْرِ، مَساميحٌ، يُسُرْ[3]
وَلَقَدْ تَعْلَمُ بَكْرٌ أَنَّنَا واضِحُو الأوْجُهِ، في الأَزْمَةِ، غُرّ[4]
وَلَقَدْ تَعْلَمُ بَكْرٌ أَنَّنَا فاضِلُو الرَّأْيِ، وفي الرَّوْعِ وُقُرْ[5]
وَلَقَدْ تَعْلَمُ بَكْرٌ أَنَّنَا صَادِقُو البَأْسِ وَفِي المَحْفِلِ غُرّ[6]

ولعلَّ هذا الضرب ما يصدر عن وعي الشاعر أو على الأقل لا يكون ضمن ما أسمته نازك الملائكة "بتكرار اللاشعور"، ونلحظ أنّه يزيد في حدّة الإيقاع ويرفع من وتيرته، وهذا مطلب الشاعر الذي ((يستعمل كلَّ حِيَلِ اللغة من البساطة الكاملة إلى البلاغة المعقّدة فيذكي حرارة عاطفته آنا من خلال الإيجاز، وآنا من خلال الإطناب، وطوراً عن طريق التفضيلات، وطوراً عن طريق التكرار))[7]. فقد فطن الشعراء لأثر هذا التكرار على الإيقاع وما يعكسه على الدلالة من عُمق، وهو في النهاية وسيلة من وسائل التواصل مع المتلقِّي وجذبه للنص. وفوق ذلك أنّه يتوجّب علينا أن نتذكَّر دائماً أنَّ الشاعر كان يعتمد الإلقاء في شعره في المحضر، أو يلقيه

---

(1) محمد العبد: سمات أسلوبيّة في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، م147-2، 1986-1987، ص93.

(2) طرفة بن العبد: الديوان، ص44.

(3) بكر: من قبائل العرب. الجزور: الناقة المعدّة للذبح. المساميح: واحدها سماح: السخي الكريم. اليسر: الوافر.

(4) الغر: مفردها الأغر: الأبيض النقي.

(5) المحفل: مكان اجتماع النّاس. الغر: مفردها الأغر، وهو الكريم الأفعال.

(6) يبرون: يعينون/ المُبَر: طالب العون.

(7) اليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ص87.

راويته في مكانٍ آخر وهو في سبيل ذلك يسعى دوماً لتقوية الإيقاع، ومراعاة التنغيم بين الألفاظ ومن ثمّ الأبيات لِمَا له من أثرٍ على المتلقّي.

أمَّا الضرب الثالث من تكرار الأشطر، فهو التكرار غير المتوالي لأشطار الأبيات، ولكنّه ينتظم وفق رؤية الشاعر، فيأتي التكرار للشطر على فترات في القصيدة فإنَّ ((الوعي الشعري إذ ينظم ذاته / عالمه، فإنّه يدلّل على تفاعله الإيجابي معه وإنجازه لذاته فيه، وهذا يعني أنَّه ينقل إلى متلقّيه ذلك، ويحثّه عليه، وهذه هي الوظيفة الأخرى للبنية الإيقاعيّة، توحيد وعي المتلقّي بالوعي الشعري. إنَّ برجسون يرى أنَّ الإيقاع يوحِّد المتلقِّي مع الشاعر في عالم شعوري واحد))[1]، وأنَّها الغاية التي يسعى إليها الشاعر، وتتحقّق له من خلال إعادة نغم إيقاعي معيّن على أبعاد زمنيّة منتظمة أو أبعاد موضوعيّة تحمل دلالة وإشارية تبدأ وتنمو وتنتهي نهاية واحدة تتحقّق في مفهوم هذا الشطر المكرَّر، الذي يشكِّل ((الركيزة البنيوية أو ما يقاربها))[2]، وقد أطلق عليه بعضهم اسم ((تكرار اللازمة))[3]، ومن أمثلة هذا التكرار ما يرد في عينيّة أبي ذؤيب الهذلي التي مطلعها[4]:

أَمِنَ المَنُونِ ورَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ   وَالدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ

والتي يرثي فيها أبناءه الذين اغتالتهم المنيّة وأعقبوه غصّة وعبرة لا تنقطع.

هذه القصيدة التي تحوي بين جنباتها الكثير من أنواع التكرار، ولكنّنا نتوقَّف عند تكرار الأشطار، حيث كرَّر قوله (والدَّهْرُ لا يبقي على حَدَثَانِهِ). يتكرّر هذا القول كشطر أول لأربعة أبيات، فبعد أن يخلص الشاعر من حديثه عن الموت والفجيعة التي حلَّت به ويرجع ذلك كله للدّهر، ويحدث توحُّداً بين الدهر والمنية، فالدهر لا يعتب ولا

---

(1) د. هلال الجهاد: فلسفة الشعر الجاهلي "دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي"، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 2001، ص133-134.

(2) د. إياد عبد المحيد إبراهيم: البناء الفني في شعر الهذليين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2000، ص341.

(3) د. موسى الربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، ص35.

(4) أبو ذؤيب: الديوان، ص145-164.

يأبه لمن يجزع، والمنيّة لا تدفع إذا أقبلت، وكأنَّ الدهر يقبل بها بين صروفه، يتّخذ هذا الشطر المكرّر مفتاحاً لقصة موت وهلاك، وهو في سبيل ترسيخ هذه الفكرة يستقطب قصصاً مختلفة من عالم الحيوان، وأخرى من عالم الإنسان، ويختار أبطال هذه القصص بعناية فهم يمتازون بالحذر والانتباه وحسن التدبير إضافة للقوة؛ وهم حمار الوحش، وثور الوحش، وقصّة الفارسين من عالم الإنسان.

وتشكّل هذه القصص معادلاً فنيّاً لقصة الشاعر مع الحياة[1] ومحاولته لحماية أبنائه والدفاع عنهم:

وَلَقَدْ حَرِصْتُ بِأَنْ أُدَافِعَ عَنْهُمُ   فَإِذا المَنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لا تُدْفَعُ

وتتشكَّل القصص الثلاث بأسلوب الاسترجاع، إذ هو يبدأ كل قصة من النهاية المحتومة:

والدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلى حَدَثانِهِ   جَوْنُ السُّراةِ لَهُ جَدَائِدُ أَرْبَعُ[2]   قصة حمار الوحش
والدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلى حَدَثانِهِ   شَبَبٌ أَفَزَّتْهُ الكِلابُ مُرَوَّعُ[3]
والدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلى حَدَثانِهِ   مُسْتَشْعِرٌ حَلَقَ الحَدِيْدِ مُقَنَّعُ[4]   قصة ثور الوحش

وبهذا التكرار تمكّن الشاعر من خلق نوع من التداخل بين القصص الثلاث، حيث يستشعر المتلقّي أنَّ نهاية كل قصة هي بداية الأخرى، وأنَّ القصص واحدة مع تغيّر البطل، وأنَّ النغم الحزين يسيطر عليها، إذ كان مفتاحها هو نهاية البطل، وتذوب القصص في بوتقة القصيدة ((وهذا من شأنه أن يحفظ القصيدة من التشتّت والانفلات؛ لأنّه يظل يعيد هذه الدوائر إلى نقطتها المركزية))[5]. تعتمد هذه النقطة المركزية على المفارقة في التأثير، فهي تفرّق خيوط القصة في اللحظة التي تجمعها لتعود إليها في النهاية، وهذه النهاية تقرّر بداية، وهي تعمل مع الشطر المقابل لها نوعاً من الضديّة

---

(1) د. إياد عبد الحميد إبراهيم: البناء الفني في شعر الهذليين، ص342.

(2) جون السراة: أسود الظهر يخالطه حمرة. جدائد: خطوط تخالف لون ظهر الحمار.

(3) حدثان الدهر: صروفه، نوائبه، نوازله. شبب: الثور الذي اكتملت أسنانه وقوّته. مروع: مذعور.

(4) مستشعر حلق الحديد: لابس الدرع مباشرة للجلد.

(5) موسى الربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، ص37.

في الدلالة، إذ يتحقّق فيها الفناء وهو أقصى درجات الضعف والخذلان، وهذا التحقّق يكون لرموز القوة في جنسها؛ فالحمار أسود الظهر، كثير النهيق، والثور شبب تمّت أسنانه واكتملت قوّته، ومن عالم الإنسان اختار فارسين قويين، تسفع الدروع وجهيهما يوم الكريهة. ولكن هذه القوة، وهذا العنفوان لا يبقيان صاحبهما، فالدهر لا يبقى على حدثانه شيء.

وأمَّا الضرب الرابع من تكرار الأشطار، فهو التكرار الذي يقع للشطر الثاني من البيت – الأعجاز – ولا يشكِّل هذا التكرار سوى نسبةٍ بسيطة، إذ أغلب ما يكون التكرار للشطر الأول، حيث يشكِّل التكرار نقطة ارتكاز للدلالة العامة التي يسعى النص لتحقيقها، ثمّ هي نقطة انطلاق للمعاني الفرعية في كل مرّة.

وقد تتحوّل نقطة الارتكاز باستبدال موقع التكرار، وهذا ((يتيح للعملية الشعريّة أن تتحرَّك في حريّة مع البداية))[1]، ومن هذا قول الخنساء[2]:

لَئِنْ لَمْ أُوْتَ مِنْ نَفْسِي نَصيباً   لَقَدْ أَوْدَى الزَّمَانُ إذاً بِصَخْرِ[3]
أَيُوعِدُنِي حُجَيَّةُ كُلَّ يَوْمٍ   بِمَا آلَى مُعاوِيَةُ بنُ عَمْرِو[4]
لَئِنْ أنكحْتَنِي غَصْباً دُرَيداً   لَقَدْ أَوْدَى الزَّمَانُ إذاً بِصَخْرِ

إنَّ الانعكاس والحركة في موقع التكرار من الشطر الأوّل إلى الشطر الثاني لم يخل من الدلالة، فالتكرار لا يكون محض صدفة، وإنّما تعميق الدلالة وفق ما يناسبها من خلال التشكيل البنائي للنصّ، والخنساء هنا لا تتوجّد على فقدان صخر من ذاتها وحزنها عليه كما في القصائد الأخرى، حيث كان التكرار يأتي في الشطر الأول ومنه تنطلق للبوح عمّا يعتلج في صدرها، فالأمر هنا مختلف، وعامل التأثير من الخارج وليس من داخل النفس، وهي تواجه أكثر من جانب جميعها تسعى للضغط عليها، إصرار دريد ورغبة أخيها معاوية، ثمّ إنَّه أقسم عليها، هذه الأمور تفقدها أعظم ما

---

(1) د. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص436.

(2) الخنساء: الديوان، ص221.

(3) نصيباً: المقصود أن أحكم أمر نفسي. أودى الزّمان: أي غدر الزمان بصخر، بمعنى لقد مات صخر.

(4) حجية: قد يكون لقباً لدريد بن الصمة الذي أراد خطبتها ومعناه البخيل. آلى: أقسم.

تفقد وهو الحكم في أمر نفسها، فكلّما ردّد أحدها؛ تذكَّرت الركن المنيع الـــذي كانـــت تستند إليه مطمئنة لا يضيرها خطب، وحين داهمها صعب الأمور أيقنت بفناء صخر، فجاءت النغمة حزينة، والإيقاع ينتظم بمرارة وعلى عادة الجاهليين يردّون الـــدواهي للزَّمن أو الدهر[1] (أودى الزَّمان)، وتكرّر الشطر الثاني كخاتمـــة تـــوحي بـــإغلاق المعنى، وأنّه المعادل الدلالي للشطر الأول.

ونجد مثل هذا التكرار عند الأعشى في قوله[2]:

وأَنْحَى لَهَا إذْ هَزَّ في الصَّدْرِ رَوْقَهِ   كَمَا شَكَّ ذُو الْعُودِ الجَرَادَ الْمُخزَّمَا[3]

فَشَكَّ لَهَا صَفْحاتِهَا صَـــدْرُ رَوْقِـــهِ   كَمَا شَكَّ ذُو الْعُودِ الْجَرَادَ الْمُنَظَّمَـــا

يكرِّر الشاعر الشطر الثاني وإنَّ ثمّة اختلاف في اللفظة الأخيرة، فهي تحمـــل المعنى نفسه في اللفظتين، ولم يكتفِ الشاعر بتكرار الشطر الثاني بل كرَّر شيئاً مـــن الشطر الأول، وكرّر لفظ (شك) من الشطر الثاني في البيت الأول في بدايـــة الـــشطر الأول من البيت الثاني، وبهذا نلحظ كثافة عالية للإيقاع، وتداخل الجرس الصوتي بين البيتين، ويكاد التكرار يظهر صورة أيقونية للحدث ويهب الألفاظ دلالة حركية حيّـــة، وتوحُّداً للصورة المريعة في ذهن المتلقِّي.

وربّما كرَّر الشاعر الشطر الثاني من البيت، ولكن ليس في القـــصيدة نفـــسها، كقول عقلمة الفحل:

يَكَـــادُ مَنْـــسِمُهُ يَخْتَـــلُّ مُقْلَتَـــهُ   كَأَنَّـــهُ حـــاذِرٌ للـــنَّخْسِ مَـــشْهُومُ[4]

وقوله:

---

(1) من ذلك عينيّة أبي ذؤيب التي تناولها البحث سابقاً، وللخنساء نفسها كل ابن أنثى بريب الدهر مرجوم، الديوان، ص58؛ عامر بن الطفيل: الدهر ذو غير وذو بلبـــال، الديوان، ص89.

(2) الأعشى: الديوان الكبير، ص336.

(3) أنحى: أقبل عليها وقصد إليها. روق: تأتي بمعنى مقدمة الشيء، وهنا يقصد قـــرون الثـــور. شك: نظم في العود. المخزما: المثقوب للنظم، وتلتقي مع منظما في البيت التالي.

(4) علقمة الفحل: الديوان، ص60. المنسم: طرف خُفّ البعير والنعامة والمقصود طـــرف قـــدم الظَّليم. يختل: يضرب. مقلته: هي الشحمة التي تجمع السواد في البياض فـــي العـــين وقيـــل الحدقة، وقيل العين كلها.

فَطَافَ طَــوْفَيْنِ بــالأُدْحِيِّ يَقْفُــرُهُ   كَأَنَّـــهُ حـــاذِرٌ للــنَّخْسِ مَــشْهُومُ[1]

وفي مثل هذا التكرار لا يتسنّى لنا البحث عن تعالق موسيقي، أو أثر إيقــاعي بين البيتين اللذين يحتويان الشطر المكرَّر، إذ لا تجمعهما قصيدة واحدة، ومن الأولــى أن نبحث في الكنه الإيقاعي والدلالي للشطر المكرّر، فلربَّما توصَّلنا إلى الــدافع وراء تكرار الشاعر له في أكثر من قصيدة.

ولعلَّ سبيلنا في ذلك دراسة التشكيل الصوتي للشطر، فقد تكرّر حرف النــون أربع مرّات من خلال التشديد – وقد مرّ معنا – ما للنون من ميزة موســيقية تحقّقهــا الغنّة التي هي إحدى صفات هذا الحرف، وكذلك تكرار حرف الهاء مرّتين وقربهمــا من حروف المد واللين والتي كُرِّرت مرّتان، والثالثة تأتي من إشباع حركــة حــرف الروي (الميم) والتي تمتاز بنغمها؛ ((لأنَّ الصوت يمتدّ فيها فيقع عليهــا التــرنُّم فــي القوافي وغير ذلك))[2]. كما كرَّر حرف الميم مرتين. ونجد السين الصفيريّة، والشين الاحتكاكيّة، واجتماع هذه الأصوات يمنح الشطر إيقاعاً هادئاً يتناسب وحركة الظلــيم، فقد خلا الشطر من الحروف ذات الإيقاع القوي مثل القاف والعين.

وممّا يُسَوِّغ هذا التكرار للشطر، هو تناسب الدلالة فيه مع شطري البيتين مــع اختلافهما في الدلالة السياقيّة، فالشطر الأول من البيت الأول يعبّر عن الــسرعة فــي اتجاه البيض المركوم في العراء، وجاء الشطر الثاني ليعمِّق هذه الدلالة، فالظليم يزيد في سرعته وكأنَّه يحذر النخَّاس لئلا يلحقه بعوده المدبّب فهو مسرع وخائف مذعور. أمّا في البيت الثاني، فالشطر الأول؛ يدلّ على حالة حذر وكشف للآدمي يخشى معهــا الصياد المترصِّد له ساعة العودة. فالظلم يقفر الأدحي، بحذر، والشطر الثاني يزيد في عمق الدلالة من خلال التعادل بين عصاة النخَّاس من جهة، وحبائــل أشــباكه علــى الأدحي من جهة أخرى، وكلا الحالتين تستلزم شيئاً من الحذر الذي يخالطــه الــذعر والخوف.

ومثل هذا التكرار نجده عند بشر بن أبي خازم في قوله:

---

(1)علقمة الفحل: الديوان، ص135. حاذر: حذر مستعد متيقظ. النخس: غرز عود في جنــب أو مؤخرة الدابة. المشهوم: المذعور.

(2) أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد: جمهرة اللغة، حيدر أبــاد، ط1، 1345هــ، ج1، ص8.

فَجَنْــبِ عُنَيْــزَةٍ فَــذَوَاتِ خَــيْمٍ   بَهَــا الغُــزْلانُ والبَقَــرُ الرِّتَــاعِ[1]

وقوله:

مَنَــــازِلُ مِـــــنْهُمُ بِعُرَيتَتَــــاتٍ   بِهَا الغُــزْلانُ والبَقَــرُ الرُّتُــوعُ[2]

تكرّر الشطر الثاني في البيتين سوى اللفظة الأخيرة (الرِّتاع، والرَّتوع) وهما بمعنى واحد، وإنَّما جاءت كل لفظة لتناسب القافية في القصيدة التي وردت فيها، وتجنُّباً للوقوع في الإسناد[3].

ولعلَّ الدافع وراء هذا التكرار هو إعجاب الشاعر في اللوحة المتشكِّلة من تكامله مع الصدر في كلا البيتين، وهما متطابقان من حيث الدلالة، إذ كل منهما يعبِّر عن الطلل الذي ارتحل عنه، فربَّما وجد الشاعر أنَّ الشطر الثاني هو الأنسب في التعبير عن الحالة المقصودة من ذكر المكان في الشطر الأول، واللفظة الأخيرة في الشطرين (الرتاع، الرتوع) تحمل بُعداً دلالياً وتفتح أُفق التخيّل للمتلقِّي الذي يدرك دلالة الرتع؛ فالاتِّساع لا يعني اتِّساع المكان أو ضيقه، إذ الصحراء لا يوازيها من حيث السِّعة مكان وإنّما تفيد خلوّ المكان من البشر وطول العهد على إقفاره من آل سلمى، وهذا ما جعل الغزلان والبقر ترتع نهاراً، وإلاّ فالرعي للأوابد ليلاً.

---

(1) بشر بن أبي خازم الأسدي: الديوان، ص86. عنيزة وذوات خيم مواضع. الرتاع: من رتعت الشاة، إذا أكلت ما شاءت، وجاءت وذهبت في المرعى نهاراً، والرتع لا يكون إلاّ في الخصب والسعة.

(2) المرجع نفسه، ص97. عريتنات: اسم موضع. الرتوع: جمع راتع، وهو من رتعت الماشية إذا ارتعت في خصب فأكلت ما شاءت وجاءت وذهبت في سعة.

(3) الإسناد: ((كل عيب يحدث قبل الروي)). انظر ابن رشيق: العمدة، 169/1. وجعله د. عبد الله الطيب على أنواع، انظر المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص39-41؛ د. غازي يموت: نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر، 63-64.

وهذه الصورة وأمثالها منتشرة[1] كجزء من اللوحة الطلليّة التي اعتنى بها الشاعر الجاهلي.

وقد يتجاوز انتقال الأشطار قصائد الشاعر الواحد إلى غيره من الشعراء، ولهذا النوع من التكرار مسمًّى آخر هو الأخذ[2]، وقد فصلوا به بين أخذ المعنى دون اللفظ أو اللفظ والمعنى، ونقله من غرض لآخر، وبين حسنه وقبيحه[3].

ويهتم البحث بالتكرار اللفظي وانتقاله من شاعر لآخر، وظهور هذا الضرب من التكرار ليس بقليل، وقد يُسَوِّغ أحياناً؛ كأن يأتي التكرار جواباً للشاعر الأول الذي يعدّ شطره تأسياً للمعنى، من ذلك قول جسّاس بن مرة[4]:

وإِنِّي قَدْ جَنَيْتُ عَلَيْكَ حَرْبَاً   تَغُصُّ الشَّيْخَ بالمَاءِ القَرَاحِ

فردّ عليه مرة أبو جساس[5]:

لَئِنْ تَكُ يَا بُنَيَّ جَنَيْتَ حَرْبَاً   تَغُصُّ الشَّيْخَ بالمَاءِ القَرَاحِ

فكرّر الشطر الثاني، ولعلّه سلك هذا الأسلوب استدراكاً لتواصل الكلام، فقد لا يكون الإلقاء أو الأفكار مواجهة، ومن ثمّ أخذ من هذا التكرار وسيلة للربط بين بيت الشاعر السابق والقصيدة التي يبنيها في الردّ عليه.

---

(1) من ذلك قول امرئ القيس: (ترى بعر الآرام في عرصاتها)، الديوان، ص92، وقول عبيد (وبدلت من أهلها وُحُوشاً، الديوان، ص19، وقوله: (نعاما ترعاها وأدما ترائكا)، ص86، وقول زهير بن أبي سلمى: (كأنّ خنس النعاج الطاويات بها الملاء)، الديوان، ص123، (كأنَّ أوابد الثيران فيها)، ص125، (بها العين والآرام يمشين خلفة)، ص10، لبيد بن ربيعة (وخيطاً من خواضب مؤلفات * كأنَ رئالها أرق الآفال)، الديوان، ص103.

(2) انظر ابن قتيبة: الشعر والشعراء، يذكره كلما وقع عند أحد الشعراء ويبين موضع التكرار أو ما يسميه بالأخذ وهو أن يأخذ الشاعر اللاحق عن سابقه. وقد تناوله من المحدثين د. عبد المنعم الزبيدي في كتابه: مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص229 وما بعدها.

(3) أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص217–249.

(4) الأب لويس شيخو: شعراء النصرانية قبل الإسلام، ص247.

(5) المرجع نفسه، ص247.

وقد يستبدل الشاعر اللاحق بعض الألفاظ في الشطر المكرّر لتعميق المعنى أو إيصال رسالة للشاعر السابق التي تحمل نوعاً من التهويل أو التوبيخ، من ذلك قول عبيد[1]:

فَلَوْ أَدْرَكْـتَ عِلَبَـاءَ بْـنَ قَـيْسٍ   قَنِعْـتَ مِـنَ الغنيمـةِ بالإيـابِ[2]

وكان هذا ردّاً على بيت امرئ القيس الذي قال فيه[3]:

وَقَدْ طَوَّفْـتُ فـي الآفَـاقِ حَتّـى   رَضِيتُ مِـنَ الغَنِيْمَـةِ بالإِيَـابِ[4]

كرّر عبيد الشطر الثاني من بيت امرئ القيس، فلم يغيّر سوى لفظة (رضيت) واستبدلها بلفظة (قنعت) والرضى أقل درجة من القناعة، إذ هو قابل للتغيير أو تعديل الموقف، أمَّا القناعة فهي متولّدة عن إدراك للتجربة، ونلاحظ أنَّ الشطر الثاني المكرّر يعطي معنىً مغايراً مع كل من الشطر الأول في البيتين، إذ هـو يـرتبط بالأسـفار والتطواف في البلاد عند امرئ القيس وقد فضّل (رضيت) الإياب إلـى الأهـل، ولا نلمح من خطورة في أسفاره، ولكن عبيد يأتي بشطر يرفع فيه من أهمية العودة إذ هو لا يجعلها مضمونة، وهنا تتولّد القناعة بأنَّ الغنيمة في مثـل هـذا الموقـف – إدراك علباء بن قيس – هي الغنيمة.

وممّا أخذ اللاحق عن السابق دون وجه ترابط بينهما قول حاتم الطائي[5]:

أماويَّ، إنْ يُصبِحْ صَـدايَ بِقَفْـرَةٍ   مِـنَ الأَرْضِ، لا مـاءٌ هُنَـاكَ وَلا

أخذه النمر بن تولب فكرّر الشطر الأول واستبدل لفظة (أماوي) بلفظة (أعـاذل) فـي قوله[7]:

أَعاذِلُ إنْ يُصبِحْ صَـدايَ بِقَفْـرَةٍ   بَعِيـداً نَـآني صَـاحِبِي وقَرِيْبِـي

(1) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص38.

(2) علباء بن قيس من خصوم بني أسد.

(3) امرؤ القيس: الديوان، ص27.

(4) طوفت في الآفاق: طافت وتنقّلت فيها، وقصد بالآفاق: البلاد.

(5) حاتم الطائي: الديوان، ص30.

(6) ماوي: زوجة حاتم الطائي، وهي ترخيم ماوية. قفره: الأرض الخالية.

(7) النمر بن تولب: الديوان، ص39.

ونلحظ أنَّ الشطر الثاني في البيتين متطابقاً من حيث المعنى ومتناسباً مع الشطر المكرّر في كليهما.

وقد يمتدّ التكرار لغير شطر من أشطار القصيدة، كما أنَّ التكرار يأتي عند غير شاعر، كقول طرفة بن العبد[1]:

وَمَكَانٍ زَعْلٍ ظِلْمَانُهُ   كَالمَخَاضِ الجُرْبِ في اليَوْمِ الخَدِرْ[2]
قَدْ تَبَطَّنْتُ وتَحْتِي جَسْرَةٌ   تَتَّقِي الأَرْضَ بِمَثْلُومٍ مَعِرْ[3]

((فأخذه عديٌّ بن زيد ولبيد بن ربيعة، فقال عديٌّ))[4]:

وَمَكَانٍ زَعْلٍ ظِلْمَانُهُ   كَرِجَالِ الحُبْشِ تَمْشي بالعَمَدْ[5]
قَدْ تَبَطَّنْتُ، وتَحْتِي جَسْرَةٌ   عُبْرُ أَسْفارٍ كمخراقٍ وَحَدْ[6]

وقال لبيد:

---

(1) طرفة بن العبد: الديوان، ص42؛ ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص107؛ عبد المنعم الزبيدي: مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص273.

(2) الزعل: النشيط. الظلمان، جمع ظليم ذكر النعام. المخاض: ساعات الولادة. الجرب: واحدتها جرباء وهي الناقة المعيبة. الخدر: شديدة البرد. جاءت في الديوان (بلاد) بداية البيت بدلاً من مكان عند ابن قتيبة.

(3) تبطنت: أصبحت داخل البلاد. الجسرة: الناقة الشديدة القوية. الملثوم المعر: الخف المكسور الذي ذهب شعره، جاءت في الديوان جسرة بدلاً من سرح، وهما في المعنى نفسه يعنيان القوة والنشاط.

(4) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص107.

(5) د. محمد علي الهاشمي: عدي بن زيد الشاعر المبتكر حياته وشعره، دار البشائر الإسلامية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط2، 1987، ص224. رجال الحبش: الأحباش.

(6) جاءت (جرشع) عند الهاشمي بدل جسرة ومعناها العظيم الصدر من الإبل، وقيل منتفخ الجنبين، انظر د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج2، ص54. عُبْرُ أسفار: القوية على السير، انظر د. أبو سويلم السابق، ج2، ص207. المخراق: السيف والرجل الطويل الحسن الجسم. وقد جاء الشطر الثاني عند الهاشمي (أَيِّدٌ أسفلهُ ضخم الكَتِدْ) والكتد مجمع الكتفين.

وَمَكَـــــانٍ زَعْـــــلٍ ظِلْمَانُـــــهُ كَحَزِيــــقِ الحَبَـــشِيَّيْنَ الزُّجُــــلْ[1]
قَـــدْ تَبَطَّنْـــتُ، وتَحْتِـــي جَـــسْرَةٌ حَـــرَجٌ فـــي مِرْفَقَيْهَـــا كالفَتَــلْ[2]

يُرجع بعضهم هذا التكرار إلى أنَّ الشعر الجاهلي ((كان شـــعراً تقليـــدياً فـــي جملته، قد نظمه شعراء أميُّون أو شبه أميِّين، كانوا يقولونه على البديهة، ويتَّبعون في نظمه تقاليد شعريّة قديمة متوارثة، ولم يكن الواحد يختلف عن غيره في نهج قصيدته وتركيبها، وفيما يعالج فيها من مواضيع، ويصور من مواقف ومشاهد، ويقـــص مـــن وقائع وأحداث، ويستعمل من أوصاف وصور، ومن تعابير وصيغ. والعناصر الفرديّة التي نجدها في قصائده قليلة جداً بالقياس إلى العناصر العامة المشتركة. ولقـــد لحـــظ الرواة والنقّاد القدماء أنَّ الشعراء الجاهليين كان بعضهم يأخـــذ مـــن بعـــض ويتـــأثَّر بعضهم ببعض تأثُّراً يكاد يكون استنساخاً حتّى اتّهموهم بالسرقة))[3].

قد تكون هذه بعض أسباب هذا التكرار، ولكنها لا تكفي لتوليـــد القناعـــة فـــي تفسير هذا التكرار، إذ لم يكن الشاعر الجاهلي بهذه السذاجة، بحيث تجعله غير قـــادر على التغيير في بنية الشطر أو تجنُّبه، كما أنَّ الـــشاعر لا يقـــول هـــذه الأبيـــات أو الأشطار مفردة.

ولعلّنا نلتمس التعليل لهذا التكرار من خلال إدراكنا لمقدرة الـــشاعر الجـــاهلي على التمييز بين الصور ومعرفة غثّها من سمينها، والمتوالف فيها والمتنافر، وتمكّنـــه من مداخل القصيد، وموافقة الأحوال وما يشفيها من حسن القول، ودافعنا لهذا الزعم؛ أنّنا نجد الأخذ أو التكرار وقع بين مجيدين منهم، وقـــد يكـــون فـــي المـــشهور مـــن قصائدهم، وهذا يدفعنا للاعتقاد بأنّهم كانوا يـــدركون – بـــوعي كامـــل أو بمنطقـــة اللاشعور– ما يفعلون ويعلمون أنَّ ذلك معلوم في شعرهم وليس بخافٍ على أحد، فلم يذهبوا به سرقة، ولم يتحيلوا لإخفائه، وإنّما أبقوه في كثيرٍ من الأحايين شاهد أخذ؛ إلاّ فيما يتناسب وبناء القصيدة الجديدة.

---

(1) الخريق: المجموعة من الناس أو الطير أو الخيل، الزجل المجتمعون. في الـــديوان (ورقـــاق عصب ظلمانه * كحزيق الحبشيين الزجل)، الديوان، ص139.
(2) الفتل: الاندماج في المرفقين مع تباعد عن الجنب. في الديوان: تجاوزت بدل تبطنت.
(3) د. عبد المنعم الزبيدي: مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص267.

وبهذا الفهم يتهيأ لنا أن ننظر في هذا التكرار من حيث رؤية الشاعر لهذا الشطر أو ذاك، واعترافه بصحّة ودقّة اختيار السابق لهذا التركيب في موقعه للتعبير عن هذه اللوحة أو ذاك الموقف، فذهب هو الآخر يستلّ هذا التركيب وقد اقتنع بنضجه ومقدرته على تصوير الموقف الذي يرنو إليه وليس يحتاجُ للتغير أو التبديل، فضمّنه تشكيل قصيدته، دون أن يبخس الأول حقّه في السبق إلى بناء هذا التركيب.

وربَّما كانت هذه هي الوسيلة لفهم هذا التكرار، فليست هي بالخلط العشوائي، ولا هي عائدة إلى الأميّة المزعومة ((فقد درج أكثر القدماء والمحدثين على تفسير معنى –الجاهلية– بالأميّة؛ أي عدم معرفة القراءة والكتابة، ووصم العصر الجاهلي بالتخلُّف الحضاري، والجاهليين بالتخلُّف الثقافي مقولة تتردد هنا وهناك في الكتب القديمة، وتوشك أن تصبح حقيقة ثابتة))(1).

وقد تطرَّق لهذا الأمر آخرون ودرسوه بشكل مفصَّل(2)، وممّا ينفي هذا الأمر –الأميّة– أنّنا ذكرنا تكرار عدي بن زيد العبادي لشطري طرفة، وعدي لا سبيل إلى وصمه بالجهل، والذي يعنون به عدم القراءة والكتابة، فقد عرف بإتقانه الفارسية إضافة للعربية؛ فيما يرويه أبو الفرج: ((ولمّا تحرّك عدي وأيفع طرحه أبوه في الكتّاب حتى إذا حذق العربية أرسله المرزبان مع ابنه – شاهان مرد – إلى كتاب الفارسية، فكان يختلف مع ابنه ويتعلّم الكتابة والكلام بالفارسية حتى خرج من أفهم النّاس بالفارسيّة والعربية وقال الشعر))(3). هذا بالنسبة لدعوى الأميّة.

أمّا من حيث التداخل في المواضيع والتقاليد، فربّما كان شيء من ذلك، ولكنّ هذا لا يكفي لتبرير الأخذ أو التكرار، ففي كل عصر تتقارب التقاليد، وتتداخل

---

(1) د. إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، المنيرة، ص23.

(2) د. ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي، دار الجيل – بيروت، ط8، 1996، ينظر الفصول الأربعة الأولى.

(3) أبو الفرج الأصفهاني، علي بن الحسين: كتاب الأغاني، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، ج2، ص101.

مواضيع القول، ولو كان هذا معذراً، لأصبح قول اللاحق ترديداً لسابقيه، ولاكتفينـــا، بقول صاحب القصيد الأول في كل موضوع.

وقد تكون عودتنا للأبيات التي سبق ذكرها مدعماً لما ذهبنا إليه، حيث نتبـــين السياق الذي وردت فيه، ونستقرئ اللوحة التي أُنتجت، ثمّ نحتال للتوصُّل للغاية التـــي رمى إليها الشاعر، وهي الرسالة التي استهدف بها المتلقِّي، والمتلقِّي متعـــدّد، تعـــدّد القراءات، ومنها قراءات الشعراء الذين جاءوا بعده أو عاصروه.

نتوقَّف عند نصّ طرفة كنص أوّل، يتحدّث فيه الشاعر عن وصـــله الحبيبـــة ويتغزّل فيها، حتّى إذا ما كانت الفجيعة (يوم زمّوا عيرهم) وكان البين شـــدَّ الـــشاعر للرحيل، وأخذ بالفخر ووصف الراحلة، وأوّل ما يفـــاخر بـــه الجـــاهلي الـــشجاعة، والصحراء ميدانها، هنا تبرز مقدرة الشاعر على رسم لوحـــة الـــصحراء وتوشـــيتها بظلال الليل، وخلاء المجهول، وإقفار الدّيار إلاّ من الأوابد، ويظلّ الـــشاعر يعتـــصر فكره بين الواقع والخيال؛ فهو لا يصوِّر الواقع تصويراً فوتوغرافياً، ولا يشطح فـــي غياهب الخيال وإنما يرسم الواقع وفق رؤيته، ليتمخّض عن لوحة الرعب والخوف، لا لذاتها وإنّما لتكون الغلاف الذي يحيط به الرسالة للمتلقِّي، فيجعله منـــشدهاً مـــشدوداً للصورة الحسيّة محصلتها تشكيل صورة معنوية في ذهن المتلقِّي لـــشجاعة الـــشاعر الفارس ورباطة جأشه.

والشاعر في صورته الحسيّة لا يقول الأشياء ولا يسمّيها فيجعلها جمـــاداً بـــل يشعل الحياة فيها لتكون أدعى للرهبة وأقرب لفتح أُفق الخيال لدى المتلقِّي ليذهب هو الآخر في إعادة رسم الصورة وفق مرآة الخيال المحدَّبة.

وفي الأبيات التي تتكرّر أشطارها، تأتي صورة المكان، وهـــو مكـــان قفـــر موحش، وطرفة لم يقل ذلك، وإنّما وشى به النصّ، وما احتواه المكان مـــن ظلمـــان، التي لم نعتد على صورتها مجتمعة في الشعر الجاهلي، حتى الرئال جاءت بصورة – خيط رئال – أنها تسير متتابعة والأولى بها الاجتماع لصغرها، فهذا الاجتماع للظلمان يسمح لنا بتصوّر اجتماع وجماعات أكبر من النعام الإناث، ثمّ هي نـــشيطة تتحـــرّك دون توقُّف، فهي كالنُّوق ساعة المخاض، وفوق ذلك هي نوق أصابها الجرب تتمحّك

كل شيء، ويلتقي عليها ألم المخاض مع ألم الجروح والتشقّق الناجمة عن الجرب والظرف إذ ذاك يحويه برد قارص.

لقد أمعن طرفة في تركيب الصورة، وملأ الجوّ بقتام الحركة، حتى خيِّل لنا أنها بلاد لم تطأها قدم بشر؛ وعندما اطمأن لذلك دخلها بناقته الشديدة –جسرة– فهي من القوة ما جعلته يركب إليها في اختراق هذه المفازة، بل إنّ التبطن يوحي بأكثر من الاختراق.

هذه هي الصورة التي أخذت بعقول الشعراء من بعده وأصبحت مضماراً يتّخذونه لإظهار الجسارة والدربة على خوض الأهوال، فعمدوا إليها ينظمونها شعرهم و((إنَّ من لم يفهم أنَّ الحياة تكرار وأنَّ في هذا التكرار يكمن جمالها، فقد أدان نفسه))[1]. كما أنّه لا يوجد نصّ مغلق أو نهائي ((ولكنه آثار نصوص سابقة، إنّه يحمل رماداً ثقافيّاً، وحيث إنَّه غير مغلق ومحمّل بآثار نصوص أخرى، من ناحية، وحيث إنَّ القارئ هو الآخر يجيئه بأفق توقعات تشكّله، في جزء منه على الأقل، فمعنى ذلك في حقيقة الأمر أنّه لا يوجد نص))[2]، ومن هنا فإنَّ ((كل نصّ صدى لنص آخر إلى ما لا نهاية جديلة لنسيج الثقافة ذاتها))[3]. وقد تتجاوز النصوص التي بين أيدينا هذه المقولات، ولكنها لا تخرج عنها كثيراً، فربَّما رأى الشاعر أنّ لا تثريب عليه في تكرار بعض تراكيب الآخرين في سبيل الوصول للصورة الأمثل أو القصيدة النموذج، فالشطر الثاني يتغيّر عند عديّ؛ فيشبّه الظلمان بالرجال الأحباش وهو تشبيه ليس بغريب على الشعر الجاهلي ولا سيما شعر عنترة، ولكنها ترد بصيغة المفرد[4]. في حين تنحو منحى الجمع عند عدي لتناسب الجمع في الشطر الأول، ثمّ يختار

---

(1) ساندرا ناداف: الزمن السحري وجماليات التكرار، مجلة فصول، القاهرة، مجلد 13، عدد 1، 1994، ص77. والعبارة لـ (سورين كيركجور).

(2) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التفكيكية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نيسان، 1998، ص362.

(3) المرجع نفسه، ص363.

(4) انظر عنترة: الديوان، (حزق يمانية لأعجم طمطم)، ص19، و (صعل يعود... كالعبد ذي الفرو...)، ص19، "فأهداها لأعجم طمطم)، ص105.

وصفاً أقوى لناقته في الشطر الثاني من البيت الثاني (عبر أسفار) ويزايل فيه ناقة طرفة، ونتقدم خطوة أخرى مع لبيد الذي يختار تشبيه عدي نفسه، ولكنّه يتوصّل للأنسب فيستبدل (كرجال) بلفظ (كحزيق) وهو يطلق على المجموعة من النّاس أو الطير أو الحيوان، فإذا كان الأسلوب هو الاختيار[1]، فإنّنا نلحظ تنقُّل الشعراء الثلاثة بين المفردات والتراكيب، وربّما كان لبيد أكثر توفيقاً في اختياره لهذه اللفظة من اختيار عدي (كرجال)، فلفظة (كحزيق) شكَّلت نوعاً من الترابط اللفظي، ومن ثمّ الدلالي بين شطري البيت، أكثر من ذلك الذي تقدّمه سابقتها عند عدي، ولكن لفظة (الزُّجُل) والتي تعني االمجتمعين تختفي فيها الحراكية التي عهدناها في شطري الشاعرين السابقين، إلاّ إذا قررنا أنّ الاجتماع ينتج عن حركة ثم يتلوه حركة تفرّق. وربما حملت معنى الحركة ضمناً وإلاّ فليس من تناسب لفظ (زعل) صفة الظلمان، ولكن النمو يعود للصورة في عجز البيت الثاني فربّما أحسن وصف ناقته (حرج) فهي لم تركب ولم يضربها فحل، وهذا أدعى لقوّتها ونشاطها، وبعد ذلك فمرفقاها مدمجان (كالفتل) فزادها هذا مقدرة على الحركة وشقّ القفار.

لعلّنا نطمئن بهذه الطريقة من الفهم لهذا التكرار عند غير شاعر، فالعمليّة لا تتوقّف عند تكرار وجمود، وإنّما هي تطوير تراكمي للصور وزحف نحو صورة مثلى يرتئيها الشاعر، أو يظن في نفسه المقدرة على الوصول إلى قمّة هرمها من خلال التغييرات التي يحدثها.

4.2 تكرار الأبيات:

قد لا نجد العدد الكافي من القصائد التي تكرّرت فيها الأبيات لإظهار أثر ذلك في تشكيل البناء الشعري في القصيدة على المستويين الإيقاعي والدلالي، ولا نعدم الأمثلة – وإن ندرت – من ذلك قصيدة للسموأل[2] يتحدّث فيها عن الموت ويذكر النائحات، ثمّ الحديث عن الذات وخصالها، ويأتي البيت السابع الذي يقول فيه:

إنَّ امْرَأً أمِـنَ الحَـوَادِثَ جَاهِـلٌ   يَرْجُـو الخُلُـودَ كَـضَارِبٍ بِقَـدَاحِ

---

(1) د. إبراهيم عبد الله عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبيّة في النقد العربي الحديث، ص107.

(2) السموأل بن عريض بن عاديا: الديوان، صنعة أبي عبد الله نفطويه، تحقيق وشرح: د. واضح الصمد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1996، ص122–123.

ويكون هذا البيت حكمةً يطلقها الشاعر، ومفتاحاً يفتتح به ذكر الأمم السابقة، كقوم عاد وأهل مأرب، ثمّ يذكر ما حلَّ بهم من آفاتٍ ومصائب، ثمّ يعود لذكر فعاله ووقعاته في ساحة الحرب، حتى إذا ما أحسَّ بأنّه اطمأن لقوته نكس ثانية يكرّر البيت وفق نسق هندسي، فالمرة الأولى جاء البيت بعد مضي ستة أبيات، وجاء ترتيبه السابع، ثمّ يأتي في المرّة الثانية بعد مضي سبعة أبيات، فتكاد تكون المسافة منتظمة لتكرار البيت في القصيدة ((ومن خلال هذا يحسّ المرء بأنَّ القصيدة ذات وحدة متكاملة مترابطة ليس من ناحية الموضوع فقط وإنّما من ناحية البناء أيضاً))(1).

ولعلَّ تكرار هذا البيت في القصيدة جاء منسجماً والموضوع الذي طرقته، وأنّه ينسجم في دلالته مع بقية الأبيات، فالشاعر الذي يبدأ قصيدته بذكر الندب والنواح، لا شكَّ أنّه يحسّ بلوعة الفراق – الموت – ثمّ إنَّ ذكره للشهامة والشجاعة والاستقامة في الحياة ما هي إلاّ محاولة للسموّ فوق الضعف الذي يعالجه في داخله، ولكنَّ الأمر أقوى من أن يتناساه الإنسان، فيأتي الذكر الأول للبيت كمقاربة بين الموت والحياة، أو مواساة للنفس من مصير استقرَّ في نفس الشاعر أنّه آيل إليه، ولكن حبّ الحياة ما زال ينازعه للسكون إليها، وبين هذا وذاك جرّد من نفسه شخصاً يضرب به مثلاً في بيته الذي راح يكرّره. وربّما لم يخاطب به إلاّ نفسه.

أمّا الموطن الثاني لتكرار البيت في القصيدة، فقد أشار إليه ابن رشيق في قصيدة أبي كبير الهذلي التي بدأها بقوله:

أَزُهَيْرُ هَلْ عَنْ شَيْبَةٍ مِنْ مَعْدِلِ   أَمْ لا سَبيلَ إلى الشَّبَابِ الأَوَّلِ

حيث يذكر أنّه كرّر البيت التالي في سبعة مواضع على بعض الروايات:

فإذا وذاكَ لَيسَ إلاَّ ذِكْره   وإذا مَضَى شيءٌ كأنْ لَمْ يُفْعَل(2)

وربَّما تزداد نسبة هذا التكرار إذا ما درسناه في أكثر من قصيدة عند الشاعر الواحد، حيث نلحظ انتقال بعض الأبيات من قصيدة إلى أخرى عند الشاعر نفسه، من ذلك قول عامر بن الطفيل:

---

(1) د. موسى الربابعة: التكرار في الشعر الجاهلي، ص35.

(2) ابن رشيق: العمدة، ج2، ص75.

لا يَخْطُبُونَ إلـــى الكِــرَامِ بَنَــاتِهِمْ   وتَـــشِيبُ أَيِمِّهُــمُ ولَمَّـــا تُخْطَـــبِ[1]

حيث ورد هذا البيت في القصيدة التي يخاطب بها مــرّة بــن عــوف والتـــي مطلعها:

إِنِّني إذا انْتَتَــرتْ أَصِــرَّةُ أُمِّكُــمْ   مِمَّنْ يُقَالُ لَــهُ تَــسَرْبَلْ فاركَــبِ[2]

ثمّ يكرّر البيت نفسه في قصيدة أخرى يهجو بها قوماً آخرين ومطلعها:

سُـــودٌ صَــــناعِيَةٌ إذا مَــــا أوْرَدوا   صَدَرَتْ عَتُــومَتُهُمْ ولَمَّــا تُحْلَــبِ[3]

ونلحظ أنَّ القصيدتين اللّتين تكرّر فيهما البيت جاءتا في غرض الهجاء، ولربّما قدّم الشاعر إلى نقل البيت من القصيدة إلى الأخرى لإدراكه مدى أثره فيمن يهجــو، وقد يتغيّر غرض القصيدة، ولكن البيت يأتي في السياق مفيداً دلالــة تــدعم غــرض القصيدة التي نقل إليها وإن اختلف غرضها عن قصيدة الأم التي أخذ منها البيت، من ذلك قول بشر بن أبي خازم الأسدي:

إِذَا مَــا شَــمَّرَتْ حَــرْبٌ سَــمَوْنَا   سُمُوَّ البُزْلِ في العَطَــنِ الرَّحِيْــبِ[4]

وجاء هذا البيت في قصيدة يهجو بها أوس بن حارثة ومطلعها:

تَغَيَّـــرتِ المَنَـــازِلُ بالكَثِيـــبِ   وَعَفَّـــى آيَهَــا نَــسْجُ الجَنُــوبِ[5]

---

(1) عامر بن الطفيل: الديوان، ص15. الأيم: التي مات زوجها ولم تتزوّج.

(2) المصدر نفسه، القصيدة ص14-18. انتترت: انجذبت. أصرة: واحدها صرار وهو خيط يشدّ به خلف الناقة لئلا يرضعها ولدها، تسربل: لبس السربال: القميص والمراد هنا الدرع.

(3) عامر بن الطفيل: الديوان، ص29. الصناعية: الحذاق بتربية النياق وتسمينها. العتومة: الناقة الغزيرة اللبن. ولما تحلب: أي لم يحلبوها بخلاً منهم لأنهم لا يريدون أن يسقوا الأضياف من لبنها.

(4) بشر ابن خازم الأسدي: الديوان، ص34. شمّرت الحرب: اندلعت. البزل: جمع بزول وبازل وهو البعير إذا بلغ التاسعة من عمره وشقّ نابه واستكمل قوته. العطن: مبرك الإبل. الرحيب: المتَّسع.

(5) المصدر نفسه، القصيدة ص32-34. الكثيب: ما اجتمع من الرمل واحدودب، وربما كان اسم مكان. عفى: طمس ومحا. الآي: جمع آية وهي العلامة والأثر. الجنوب: الــريح الجنوبيــة. تنسج: تسحب التراب بعضه فوق بعض لتمحو آثار الدار.

ثمّ ينقل الشاعر البيت إلى قصيدة أخرى ليست في غرض الهجاء، مطلعها:

تَغَيِّــرَتِ المَنَــازِلُ مِــنْ سُــلَيْمَى بَرامَـــةَ فَالكَثِيـــبِ إلَـــى بُطَـــاحِ[1]

ولكن السياقين اللذين انتظم فيهما البيت المكرّر يفيدان دلالة واحدة وهي الفخر، وقد غيّر الشاعر اللفظة الأخيرة في البيت وفق ما تقتضيه قافية القصيدة الثانية، ولـم يُغيِّر غيرها في البيت فانتقلت من (الرحيب) إلى (الفياح)، وكلاهما يفيدان دلالة واحدة وهي اتّساع مبرك الإبل.

وربَّما قام الشاعر ببعض التغييرات في البيت المكرّر، من ذلك قول جسّاس ابن مرّة:

ذَرِينِي قَدْ طَرِبْــتُ وَحَــانَ مِنِّــي طِرَادُ الخَيْــلِ عَارِضَــةَ الرِّمَــاحِ[2]

وحين يكرّره نرى تغييراً يحدث لبعض الألفاظ:

فَإِنِّي قَدْ طَرِبْــتُ وَهَــاجَ شَــوْقِي طِرَادُ الخَيْــلِ عَارِضَــةَ الرِّمَــاحِ[3]

وأخال أنَّ بعض التكرار يحدث بفعل الرواية كقول العبّاس بن مرداس:

وَمَا يُؤمِنُ المَرْءُ الذي بَاتَ طَامِعَــاً وبَاتَ على ظَهْرِ الفِــرَاشِ المُمَهَّــدِ
جَنَايَةَ مِثْلِ السَّيْدِ يُــصْبِحُ طَاوِيَــاً ويَأْوِي إلى جُرْثومــةٍ لَــمْ تُوَسِّــدِ[4]

حيث ورد هذان البيتان بمفردهما، ثمّ ضمّنا في قصيدة مطلعها:

ألاَ أَبْلِغَا عَمــراً علــى نَــأْيِ دَارِهِ فَقَدْ قُلْتُ قَوْلاً جائِرَاً غَيْــرَ مُهْتَــدِ[5]

نظنُّ أنَّ هذا من فعل الرواة، ولكننا لا نجزم إذ ربما قالهما الشاعر مفردين، ثمّ بعد ذلك نظم قصيدة ضمّنهما فيها.

---

(1) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص44-48.

(2) الأب لويس شيخو: شعراء النصرانية قبل الإسلام، ص247.

(3) المرجع نفسه، ص248.

(4) العباس بن مرداس: الديوان، ص59. الفراش الممهّد: الفراش اللين. جناية: الكسب الجاني الكاسب. طاوياً: أي جائعاً. جرثومة: كل شيء متجمع وقد يكون كومة من الرمل. توسد: التوسد يكنى به عن عظم الرأس وتفيد الغباء وربما كان هو المعنى المراد، اللسان (وسد).

(5) المرجع نفسه، ص58.

ولعلَّ أكثر الأبيات تكراراً في القصيدة الواحدة أو في أكثر من قـصيدة، عنـد الشاعر الواحد، تكون من الضرب الذي يحمل معاني الحكمة، أو تكون مثالاً يُـضرب في مواقف تتردَّد في حياة الإنسان.

وأمَّا الضرب الأخير من هذا التكرار، فهو تكرار الأبيات عند أكثر من شاعر، وهنا ندخل في أبوابٍ أخرى كالسَّرقات والأخذ وما إلى ذلك من المـصطلحات التـي سادت في مرحلة من مراحل النقد الأدبي وأنشئت بهـا مؤلّفـات مـستقلّة. علـى أنّ بعضهم يرى أنَّ من الصعب أن تحكم بالسرقة حكماً جازماً، من ذلك قول العـسكري: ((وقد يقع للمتأخر معنىً سبقه إليه المتقدِّم من غير أن يلمّ به، ولكن كما وقـع لـلأول وقع للآخر. وهذا أمر عرفته من نفسي فلست أمتري فيه وذلك أني عملت شـيئاً فـي وصف النساء:(سَفَرْنَ بُدُوراً وانتَقَبْنَ أَهِلَّة). وظننت أنِّي سـبقت إلـى جمـع هـذين التشبيهين في نصف بيت إلى أن وجدته بعينه لبعض البغداديين فكثر تعجُّبي وعزمت على أن لا أحكم على المتأخر بالسرقة من المتقدّم حكماً حتماً))[1]. وغير العـسكري فقد ((سئل أبو عمرو ابن العلاء عن الشاعرين يتّفقان على لفظ واحد ومعنىً... فقال: عقول رجال توافت على ألسنتها)) [2]، وربَّما ليس هذا المكان المناسب لدراسة هـذه المقولات وتلك المصطلحات، وإنّما سنعرض لما عثرنا عليه من تكرار للأبيات عنـد الشعراء في العصر الجاهلي.

يذكر صاحب الصناعتين البيت القائل:

((وقُوفاً بها صَحْبِي عَلَيَّ مَطِـيَّهُمْ   يَقُولُونَ: لا تَهْلِـكْ أَسَـىً وتَجَلَّـدِ[3]

وهو قول امرئ القيس:

وقُوفاً بها صَحْبِي عَلَـيَّ مَطِـيَّهُمْ   يَقُولُونَ لا تَهْلِـكْ أَسَـىً وتَجَمَّـلِ[4]

فغيّر طرفة القافية))[5]. وثمّة شاعر آخر كرّر هذا البيت مع شيء من التغيير:

---

(1) أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص196-197.

(2) المرجع نفسه، ص229.

(3) طرفة بن العبد: الديوان، ص19.

(4) امرؤ القيس: الديوان، ص93.

(5) أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص229.

وقوفاً بها صَحْبِي عَلَــيَّ مَطِــيُهُمْ   يَقُولُونَ لا تَجْهَلْ ولَــسْتَ بِجَهَّــالِ[1]

ومن المحتمل أنَّ الشاعر أخذه عن سابقيه، فهو من المتأخّرين وقــد ((عَمَّــرَ طويلاً في الإسلام)) [2]، وهما من أوائل شعراء العصر الجاهلي، كما أنَّ البيت تكرّر عندهما في أشهر قصائدهم وهما المعلقتان.

ومثل هذا يتكرّر بين امرئ القيس وطرفة بن العبد، قال امرؤ القيس:

وعَــنْسٍ كَــأَلْوَاحِ الإرَانِ نــسأْتُهَا   على لاحِبٍ كالبُرْدِ ذِي الحِبَــرَاتِ[3]

أخذه طرفة فقال:

أَمُــونٍ كَــأَلْوَاحِ الإرَانِ نَــسَأْتُهَا   على لاحِبٍ كأَنَّــهُ ظَهْــرُ بُرْجُــدِ[4]

نلحظ أنَّ التغيير الذي أجراه طرفة لا يكاد يتجاوز الألفاظ، فالدلالة في البيتــين واحدة، وربّما لا نستطيع الجزم في أي الشاعرين تأثَّر بالآخر أو أخذ منه عندما تشير المصادر إلى أنَّهما قد تعاصرا كعبيد بن الأبرص وامرئ القيس، ولا أدري ما الــذي اتكأ عليه بعض المحدثين حين جعل عُبَيْداً أستاذاً لامرئ القيس[5]، مع أنّه يشير إلــى تلك المنافرة بين الشاعرين[6] على أنّها مصنوعة، ((وصانعها يعلم أنَّ الرواة اعتبروا امرأ القيس أوّل من قيد الأوابد، ولكنه يريد أن يبرز عبيداً هو أوّل مــن تنــاول فــي شعره وصف الأوابد وقيدها، وأنّ امرأ القيس تلميذ له في هذا الموضــوع))[7]، وقــد تتبّع التأثر بين معلّقة عبيد التي مطلعها:

---

(1) عمرو بن الأهتم: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ، ص179.

(2) المرجع نفسه، ص166.

(3) امرؤ القيس: الديوان، ص34. العنس: الناقة الشديدة. الإران: خشب تتّخذ منه أسرَّة الموتى. نسأتها: ضربتها بالمنسأة. والمنسأة: العصا. اللاحب: الطريق الظــاهرة المعــالم. البــرد ذو الحبرات: الثياب الموشاة مختلفة الألوان.

(4) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص66.

(5) د. سيد حنفي حسنين: الشعر الجاهلي، ص60.

(6) ينظر ديوان امرئ القيس، ص67، وديوان عبيد، ص65.

(7) د. سيد حنفي حسنين: الشعر الجاهلي، مراحله واتجاهاته الفنية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1981، ص59، ولا أظنّ رواية امرئ القيس لديوان عبيد دليلاً كافياً على الأخذ منه.

أَقْفَــرَ مِـــنْ أَهْلِـــهِ مَلْحُـــوبُ   فالقُطَّبِيَّـــــاتُ فالــــــذَّنُوبُ[1]

وقصيدة امرئ القيس التي مطلعها:

عَيْنَـــاكَ دَمْعُهُمَـــا سِـــجَالُ   كَـــأَنَّ شَـــأْنَيْهِمَا أَوْشَـــالُ[2]

ونكتفي بعرض الأبيات التي تكرّرت عند الشاعرين:

عَيْنَـــاكَ دَمْعُهُمَـــا سِـــجَالُ   كَـــأَنَّ شَـــأْنَيْهِمَا أَوْشَـــالُ[3]
عَيْنَـــاكَ دَمْعُهُمَـــا سَـــرُوبُ   كَـــأَنَّ شَـــأْنَيْهِمَا شَـــعِيبُ[4]

أَوْ جَـــدْوَلٌ فـــي ظِـــلاَلِ نَخْـــلٍ   لِلْمَـــاءِ مِـــنْ تَحْتِـــهِ مَجَـــالُ[5]
أَوْ جَـــدْوَلٌ فـــي ظِـــلاَلِ نَخْـــلٍ   لِلْمَـــاءِ مِـــنْ تَحْتِـــهِ سُـــكُوبُ[6]

ومن هذا التكرار ما أخذه زهير بن أبي سلمى من امرئ القيس[7]:

فَلأْيَاً بِـــلأْيٍ مَـــا حَمَلْنَـــا غُلامَنَـــا   عَلى ظَهْرِ مَحْبُوكِ السَّرَاةِ مُحَنَّبِ[8]
فَلأْيَاً، بِلأْيٍ، مَـــا حَمَلْنَـــا وَلِيـــدَنَا   عَلى ظَهْرِ مَحْبُوكٍ، ظِماءٍ مَفَاصِلُهْ[9]

وممّا تكرّر عند النمر بن تولب من شعر عروة بن الورد، قوله:

---

(1) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص19–26.

(2) امرؤ القيس: الديوان، ص135–137.

(3) المصدر نفسه، ص135. دمعهما سجال: أي تسحّان بالدمع الغزير. الشأن: مجرى الدمع. الأوشال: جمع الوشل: المياه التي تسقط من أعالي الجبال.

(4) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص20. سروب: سريع الجريان. شعيب: القربة الخلقة يسيل منها الماء.

(5) امرؤ القيس: الديوان، ص136. المجال: المسرى. المسرب: أي مجرى.

(6) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص21. قسيب: صوت جري الماء.

(7) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص66.

(8) امرؤ القيس: الديوان، ص23. اللأي: الجهد والعناء. محبوك السراة: مجدول ومدمج الظهر. محنب: المقوس.

(9) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص52. ظماء مفاصله: أي قليلة اللحم وليست مترهلة. والمفصل: مجمع كل عظمين. (غلامنا) وردت عن ابن قتيبة، أما في الديوان فهي (وَلِيدُنا).

خَاطِرْ بِنَفْسِكَ كَيْ تُصِيبَ غَنِيمَـةً؛ إِنَّ القُعُـودَ، مَـعَ العِيَـالِ، قَبِـيحُ
المَــالُ فيــهِ مَهَابَــةٌ وتَجَلَّــةٌ؛ والفقــرُ فيــه مَذَلَّــةٌ وَفُــضُوحُ [1]

ما جعلنا ننسب الأبيات لعروة، ثمّ جعلنا وجودها في ديوان النمر تكراراً هو أنَّ عروة قُتِلَ ما يقارب 635م[2]، في حين أنَّ النمر أدرك الإسلام ولا نفترض في استنتاجنا الإصابة كلها فربما كان هذا من عمل الرواة.

وممّا تكرّر عند النمر بن تولب من امرئ القيس:

إِنِّــي بِحَبْلِــكَ وَاصِــلٌ حَبْلِــي، وَبِــرِيشِ نَبْلِــكَ رائِــشٌ نَبْلِــي [3]
أَحارِ بْــنَ عَمْــرٍو كَــأَنِّي خَمِــرْ وَيَعْدُو عَلَى المَــرْءِ مَــا يَــأْتَمِرْ [4]

وممّا تكرَّر عند تأبَّط شراً وامرئ القيس:

وَقِرْبَةِ أَقْـوَامٍ جَعَلْـتُ عِـصَامَهَا عَلَى كَاهِـلٍ مِنِّـي ذَلُـولٍ مُرَحَّـلِ
وَوَادٍ كجَوْفِ العَيرِ قَفْـرٍ قَطَعْتُـهُ بِهِ الذِئْبُ يَعْوِي كَـالخَلِيعِ المُحَيَّـلِ
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّـا عَـوَى: إِنَّ شَـأْنَنَا قَلِيلُ الغِنَـى إِنْ كُنْـتَ لَمَّـا تَمَـوَّلِ
كِلانا إِذَا مَـا نَـالَ شَـيئاً أَفاتَـهُ وَمَنْ يَحْتَرِثْ حَرْثِي وحَرْثَكَ يَهْزُلِ [5]

---

(1) عروة بن الورد: الديوان، ص54. وفي ديوان النمر بن تولب، ص49.

(2) عروة بن الورد: الديوان، المحقق، ص14.

(3) امرؤ القيس: الديوان، ص130؛ النمر بن تولب: الديوان، ص135. ريش النبل: الريش الذي يعلَّق في جانبي السهم.

(4) امرؤ القيس: الديوان، ص57؛ النمر بن تولب: الديوان، ص134. أحار: ترخيم أحارث. كأني خَمِر من الخمار وهو أثر السكر وبقيته. يعدو على المرء: يجور عليه. الائتمار: امتثال الإنسان لهوى النفس.

(5) امرؤ القيس: الديوان، ص109–110؛ وابن النحاس: شرح القصائد المشهورات الموسومة بالمعلّقات، دار الكتب العلمية، بيروت، ص32–33، ويذكر أنّ الأصمعي لم يروها لامرئ القيس؛ تأبّط شراً: الديوان، ص182–184. وفي الشطر الأول من البيت الثالث (إنّ ثابتاً) بدل (إن شأننا). الجوف: باطن الشيء. العير: الحمار. القفر: المكان الخالي. الخليع: هو من يخلعه الناس ويعلنون البراءة من جرائره، والمقصود هنا المقامر. المعيل: كثير العيال. أفاته: فوته على نفسه وبذره.

يقول شارح الديوان ((لم يروِ جمهور الأئمة هذه الأبيات الأربعة في هذه القصيدة وزعموا أنَّها لتأبَّط شراً[1]، ويرى (نولدكه) أنَّ هذه الأبيات دخلت شعر امرئ القيس عن طريق السهو والغفلة عند الرواة[2].

وممّا تكرّر من شعر أوس بن حجر عند كعب بن زهير، قول أوس:

وَرَأْساً كَدَنِّ التَّجْرِ جَأْباً كَأَنَّمَا رَمَى حَاجِبَيْهِ بالحِجَارَةِ قَاذِفُ[3]

كرّره كعب بقوله:

وَرَأْساً كَدَنِّ التَّجْرِ جَأْباً كَأَنَّمَا رَمَى حَاجِبَيْهِ بالجَلاميدِ رَاجِمُ[4]

فلم يغيِّر كعب سوى اللفظتين الأخيرتين وهما بنفس المعنى الذي أورده أوس من قبل، وقول أوس بن حجر:

حَرْفٌ أخُوها أَبُوهَا مِنْ مُهَجَّنَةٍ وَعَمُّهَا خَالُهَا وَجْنَاءُ مِئْشيرُ[5]

قول كعب بن زهير:

حَرْفٌ أخُوها أَبُوهَا مِنْ مُهَجَّنَةٍ وَعَمُّهَا خَالُهَا قَوْداءُ شِمْلِيلُ[6]

فلم يجر كعب زهير سوى تبديلٍ في اللفظتين الأخيرتين وتكاد الدلالة تبقى نفسها.

ويتكرّر بيت في ديوان أوس بن حجر وديوان علقمة الفحل:

أَمْ هَلْ كَبيرٌ بَكَى لَمْ يَقْضِ عَبْرَتَهُ إِثْرَ الأَحِبَّةِ يَوْمَ البَيْنِ مَعْذُورُ[7]

---

(1) امرؤ القيس: الديوان، ص109 الحاشية.

(2) د. يحيى الجبوري: المستشرقون والشعر الجاهلي بين الشكّ والتوثيق، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1997، ص16.

(3) أوس بن حجر: الديوان، ص73.

(4) كعب بن زهير: الديوان، ص116.

(5) أوس بن حجر: الديوان، ص41. مهجنة: الناقة التي تحمل للمرة الأولى. الوجناء: العظيمة الضخمة تامة الخلق. مئشير: بطرة مرحة؛ انظر د. أنور أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، ج2، (أشر)، ص22، (وجن) ص343.

(6) كعب بن زهير: الديوان، ص31. قوداء: طويل العنق والظهر من الإبل. شمليل: خفيفة سريعة مشمّرة؛ انظر د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج2، (شمل) ص174، (قود) ص274.

(7) أوس بن حجر: الديوان، ص39.

أَمْ هَلْ كَبيرٌ بَكَى لَمْ يَقْضِ عَبْرَتَــهُ   إثْرَ الأَحِبَّةِ يَــوْمَ البَــيْنِ مَــشْكُومُ[1]

5.2 تكرار الصورة:

كادت تصبح الصورة هي القصيدة، أو قل المعيار الذي ينماز به الشعر عــن النظم، ويمنحه كنه الحياة، وقد فطن القدماء لهذا حين عــدّوا الــشعر ((جنــساً مــن التصوير))[2]. ولم يتوقّفوا عند الألفاظ التي هي أجساد أرواحها المعــاني، فتجــاوزوا ذلك إلى البناء الشكلي، وإلاّ ((أفسدت الصورة وغيَّرت المعنى))[3]، فأوجبوا الاهتمام بالمعنى، ((وإلباسه ما يشاكله من الألفــاظ حتــى يبــرز فــي أحــسن زي وأبهــى صورة))[4]. وعند ذلك دخل ضمن البلاغة القادرة على ((تصوير الحق في صــورة الباطل، والباطل في صورة الحقّ))[5]، وهو يشبه ((أحذق المصورين، من صور لــك الباكي المتضاحك، والباكي الحزين، والضاحك المتباكي، والضاحك المستبشر، كما أنّه يحتاج إلى لطف يد في تصوير هذه الأمثلة، فكذلك يحتاج إلى لطف في اللسان والطبع في تصوير ما في النفس للغير))[6]. والشعر عندهم ليس بالوزن والقافية يحد، ولا بما فيه من إعراب ((فلا جرم أن حدهم لا يصلح له عندنا، فلا بدّ من تعريــف يعطينــا حقيقته من هذه الحيثية، فنقول الشعر هو الكــلام البليــغ المعنــى علــى الاســتعارة

---

(1) علقمة الفحل: الديوان، ص50.

(2) الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، المجمــع العلمــي العربــي الإسلامي، بيروت، ط3، 1388هـ، ج3، ص131.

(3) أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص179.

(4) ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد: عيار الشعر، تحقيق وتعليق: د. طه الحاجري، د. محمّد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، 1956، ص4.

(5) أبو هلال العسكري: ديوان المعاني، عن نسخة الإمامين محمّد عبده ومحمّد الــشنقيطي مــع مقابلة المشكل بنسخة المتحف البريطاني، عالم الكتب، ج2، ص88.

(6) الباقلاني، أبو بكر محمّد بن الطيب: إعجاز القرآن، تحقيق: أحمد صقر، مطبعة دار المعارف بمصر، ط3 (التوثيقي)، ص119.

والأوصاف المفصل بأجزاء متّفقة في الوزن والـــروي))[1]. فالاســـتعارة والوصـــف أساس عندهم في الشعر.

هذه بعض الإشارات عند القدماء حول الصورة، والتصوير وعلاقتهما بالشعر والشعراء.

فربَّما لم يتّضح لهم مفهوم الصورة كمصطلح نقدي، ولكنّهم أدركـــوا الـــدور الملقى على عاتقها في الشعر، وأثرها في المتلقِّي، وقد تعاملوا مع أنواع منها تحـــت مسمّيات أخرى عرفها علم البيان كالتشبيه والاستعارة والكناية. ولمّا كانـــت هـــذه لا تشمل كافة أنواع الصورة، فقد دفع هذا ببعض المحدثين للاعتراف في بدايـــة حديثـــه عن الصورة بأنّها ((من المصطلحات النقدية الوافدة التي ليس لها جـــذور فـــي النقـــد العربي))[2]، وإخاله لم يتحرَ الدقّة حين أصدر هذا الحكم وعلى وجه الخصوص فـــي جزئه الأخير (ليس لها جذور)، إذ يعود نفسه للحديث عن المـــصطلحات الموروثـــة ومقاربتها من مصطلح الصورة، وهي في حقيقة الأمر جزء منهـــا أو أنـــواع منهـــا كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية، ومصطلح آخر هو الخيال، ومنه الخيالي والذي يثبت تعريفه بأنّه ((الصورة المرتسمة في الخيال المتأدية إليه من طريق الحواس، وقد يطلق على المعدوم الذي اخترعته المخيلة – وهي المتصرفة إذا اســـتعملتها الـــنفس بواسطة الوهم وركّبته من الأمور المحسوسة، أي المدركة بالحواس الظاهرة))[3].

---

(1) ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمّد، مقدمة ابن خلدون، دار الجيل، بيروت، ص634-635.

(2) د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحـــديث، مكتبـــة الأقصى، عمّان-الأردن، ط2، 1982، ص12.

(3) محمد علي الفاروقي: كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق: د. عبد البديع جمعة، ترجمة د. عبد المنعم محمد حسين، طبعة الهيئة المصرية للكتاب، مادة متخيلة، نقلاً عن د. نـــصرت عبـــد الرحمن: الصورة الفنية، ص12-13.

ويشير صاحب التعريف الأخير – الخيال – أنّه أفاد من علماء العرب كالجرجاني، وأبي البقاء في وضع حدّ الصورة[1]، ((ويؤكّد الدكتور داود سلوم أنَّ النقد المستند على الصورة يمثّل ولعاً جاهلياً قديماً))[2].

على أنَّ وجود المصطلح أو انتفائه عند النقاد العرب القدامى لا يضير الوجود الفعلي للصورة في الإبداع القديم، فقد قام الشعر الجاهلي في معظمه على الصورة المركّبة، أو رسم اللوحات الحيّة التي تعبّر عن الحياة بكل ما فيها من عمق من وجهة نظر الشاعر أو رؤيته للعالم، ومثال ذلك لا يحتاج إلى التدليل، إذ لا تكاد تخلو قصيدة من ذلك؛ فلوحة الطلل تتشكّل من العديد من الصور التي أبدعها الشعراء، وكذلك لوحة الظعائن، ولوحة الرحلة – رحلة الشاعر – وما فيها من قصص الصحراء والحيوان، ومثلها لوحة المطر، وأخرى تظهر في مواضِع مختلفة كالحرب والمرأة والنار والضيف، ومن ثمّ ((لا يمكن فهم قوانين الفن وخصائص تأثيره على الإنسان دون تبيان طبيعة الصورة الفنيّة))[3].

حيث شكّلت ((الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي والكلي))[4]، ويرى جاكسون أنّها ((تحمل إلينا رؤية الكاتب للعالم وهي عنده واسطة للتعبير عن المعنى تخرج باللغة من مستوى إلى آخر وتصبّ فيها مواقفه النفسيّة

---

(1) د. عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية معياراً نقديّاً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987، ص124.

(2) د. عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص98؛ وانظر د. داود سلوم: مقالات في تاريخ النقد العربي، بيروت، 1981، ص68.

(3) جماعة من الأساتذة السوفييت: أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ترجمة: يوسف الحلاق، و د. فؤاد المرعي، دار الفرابي، دمشق، 1978، ج2، ص9، نقلاً عن د. وحيد صبحي كبابة: الصورة الفنية في شعر الطائيين، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، 1999، ص13.

(4) د. محمّد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص242.

والفنيّة والاجتماعيّة، ولذلك كانت دراسة الصورة أمراً هاماً في التحليل البنيوي للنص))[1].

وتضمّ الصورة الأشكال البيانيّة المختلفة، ومن الباحثين من يدعو لدراستها مجتمعة، فقد ((تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة؛ ذلك لأنَّ الصورة – وهي جميع الأشكال المجازية – إنما تكون من عمل القوة الخالقة، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر))[2]. وربّما لهذا ((فإنَّ ميدلتون موري، وهو يفكر بالتشبيه والمجاز على أنّهما مرتبطان بالتصنيف الشكلي للبلاغة؛ ينصح باستعمال الصورة كاصطلاح يشملهما كليهما، وإنْ كان يحذّر بأنّ علينا أن نستبعد نهائياً من أذهاننا ما يفيد بأنَّ الصورة البصرية فقط أو بشكل غالب؛ فالصورة قد تكون بصرية وقد تكون سمعية، أو قد تكون بكاملها سيكولوجية))[3].

ومع هذا فإنّنا لم نضع تعريفاً للصورة بعد، يقول أحدهم ((إنّها في أبسط صورها رسم قوامه الكلمات، إنَّ الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة، أو أنّ الصورة يمكن أن تقدّم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنّها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية، إنّ كل صورة شعرية إلى حدٍ ما مجازية.. لذا دعنا نعود لحظة إلى تعريف الصورة الشعرية بأنّها رسم قوامه الكلمات))[4].

---

(1) عبد الفتاح المصري: طريقة جاكبسون في دراسة النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، العدد 122، حزيران 1981، ص38.

(2) د. إحسان عبّاس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط3، ص238.

(3) رنيه ويليك، أوستن دراين: نظرية الأدب، ص195.

(4) سيسل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة د. أحمد الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن، مراجعة د. عناد غزوان، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1982، ص21.

ويرى آخر أنَّ لفظة صورة تستعمل ((للدلالة على كل ما له صـــلة بـــالتعبير الحسي، وتطلق أحياناً مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات))[1]، ومنهم من وصـــفها بقوله: ((أيّة هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبّـــرة وموحية في آن))[2].

ولعلَّ من أكثر التعريفات وضوحاً، هو الذي يرى في الصورة ((الشكل الفنـــي الذي يتّخذ الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبِّر عـــن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القـــصيدة مـــستخدماً طاقـــات اللغـــة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والجناس، وغيرها من وسائل التعبير الفني))[3].

وحول تكرار الصورة في الشعر الجاهلي، فإنَّ غالبية الصور – إن لـــم تكـــن جميعها – قد تكرّرت بين شاعر وآخر، ومن ثمّ كان علينا اختيار عددٍ مـــن الـــصور لدراستها وتجنّب الاستقصاء، إذ ربّما كان مجاله في غير هذا البحث، ثمّ إنَّ الاختيـــار جاء لنوعٍ من الصور وهي البسيطة[4]، وأعني ترك اللوحات التي تتشكّل من عددٍ من الصور كالطلل والظعن والرحلة، حيث تعرض الدراسة لها في التكرار الموضوعي، وأولى هذه الصور هي صورة الحرب.

ويمكن القول إنَّ الحرب لم تكن حالة طارئة فـــي العـــصر الجـــاهلي، وإنّمـــا أوشكت أن تكون الحالة السائدة أو الحياة المعتادة وهي السياسة المسيطرة على عقـــل الجاهلي ((نتيجة للصراع مع الطبيعة الكنود، أو نتيجة للحروب الدامية التـــي مزّقـــت

---

(1) د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، مطبعة دار مصر للطباعـــة بالقـــاهرة، ط1، 1958، ص3.

(2) د. عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلم، الرياض، ط 1405هـــ، ص85.

(3) د. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصـــر، دار النهـــضة العربيـــة، بيروت، ط2، 1401هـــ، ص391.

(4) لتعريفات الصورة انظر د. عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص154.

أوصال القبائل، وهو يبحث عن الأمن والاستقرار))[1]. ومن ثمّ أخذت صورة الحرب تثب إلى فضاءات الشاعر بصورة كريهة، تعبّر عن رفضه لفكرة الحرب، وإن خاضها عندما تفرض عليه، فظهر بهيئة المتحمّس لها.

و((يكثر في الشعر الجاهلي استعارة الإبل للتعبير عن معاني الحرب، وتتّخذ الإبل من هذا الجانب صورة منفردة عدوانيّة، وكأنّما الشرور ترتدي إهابها وهي تجسّمها بصورة فظيعة))[2]. فهي ذات أنياب معوجّة عصل يظهر الشرّ فيها، تثير الرعب، فيهبون ليعدوا لها عدّتها من الرماح الردينية وتركب الأسنة فيها:

وَإِنِّي امْرُؤٌ أَعدَدْتُ للحَرْبِ بَعْدَمَا رَأَيْتُ لَهَا نَاباً مِنَ الشَّرِّ أَعْصَلا
أَصَمَّ رُدَيْنِياً كَأَنَّ كُعُوبَهُ نَوَى القَسْبِ عَرَّاصاً مُزَجَّاً مُنْصَّلا[3]

وقد يلجأ الشاعر إلى صورة تثير الرعب في النفوس أكثر من السابقة، كاستعارة النابغة التي يستعير فيها الفحل:

وإِنَّ الحَرْبَ أَمْسَى فَحْلُهَا فِي النَّاسِ مُحْتَلِمَا
حَدِيداً نَابُهُ مُسْتَدْ لِقاً مُتَخَمِّطاً قَطِمَا[4]

وقد اختار للفحل أبشع صوره وأعنفها وهي حالة الهياج ونابه الحاد وصوته الهادر وتخمطه ولهاته التي تقذف الزبد فيغطي وجهه متطايراً على جانبيه.

---

(1) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص175.

(2) المرجع نفسه، ج1، ص220.

(3) أوس بن حجر: الديوان، ص83. أعصل: أعوج. الأصم: المصمت لا جوف له. الرديني: منسوب إلى ردينة امرأة كانت تقوِّم الرماح وكان زوجها يقوِّم الرماح يقال الرماحة السمهرية. الكعوب جمع كعب: الأنبوب ويقال للعقدة كعب وهو المراد هنا. القسب: تمر يابس ونواه صلب. العراص: شديد الاضطراب. المُزَجّى جعل له زج حديدة في أسفله. النصل: السنان.

(4) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص320. معتلجاً: الولد الذي بلغ مبلغ الرجال والمقصود أنّ أمر الحرب تفاقم بين الناس فهي كالفحل القوي اشتد وكملت قواه. حديد: حاد. استلذق الفحل: أخرج شقشقته، والشقشقة لحمة كالرئة تخرج من فم الفحل إذا هاج وهدر. التحمُّط: الغضب والبطش والشدة. المقطم: الهائج.

وربّما وجد الشاعر نفسه وقد أُدخل الحرب التي هي ناقة يستدرها الأعداء شرّاً فيخوضها وقومه حتى تذل وتصير في طوعهم، ويصوِّر قيس بن الخطيم هذا في قوله[1]:

وإنَّا إذا ما مُمْتَرُو الحَرْب بَلَّحُوا   نُقِيمُ بأسْيَادِ العَرِينِ لوَاءَهَا
وَنُلْقِحُهَا مَبْسُورةً ضَرْزَنِيَّةً   بِأَسْيافِنا حَتّى نُذِلَّ إباءَهَا

فالناقة هنا تمترى امتراءً، وهي مجافية للفحول، وعاصية على الانقياد، وجميعها من مساوئ الناقة، وبعد ذلك فهي تلقح بالأسنة والرماح، ولكنَّ الشاعر يرى هذه الحرب قد عهدها وقومه منذ الصغر ويخبر شرها، وأنّه قادر على ترويضها كلّما دارت حربٌ جديدة[2]:

بَنُو الحَرْبِ أُرْضِعْنَا بِها مُقَمَطِرَّةً   تُجَدُّ بِأَيْدِينا إذا هِيَ دَرَّتِ
وَكُنَّا بَنِي حَرْبٍ تَرَبَّتْ صَغَارُنَا   إذا هي تُمْرى بالأَسِنَّةِ عَرَّتِ

وأخال أنَّ مثل هذه الصور دفعت بأدونيس للقول: ((ولئن رأينا في نبرة الشاعر الجاهلي ولغته غلوّاً في التصوير والتعبير، فإنَّ مَردَّ ذلك إلى أنّه لا يقدر أن يقبل العالم أو يراه إلاّ في مستوى البطولة والمغامرة))[3]. فالحرب مهولة وتشغل خيال الشاعر فلم يصل تكرارها على هذه الصورة، إنّها – صرماء مذكر – داهية شديدة ترمي بنفسها.

وَمُسْتَثْبِتٍ في مالِكٍ العَامَ إنّنِي   أَرَاكَ على أَقْتادِ صَرْمَاءَ مُذْكِرِ

---

(1) قيس بن الخطيم: الديوان، ص50-51. ممترو الحرب: الذين يستدرُّونها. الأسباد: جمع سِبْد وهو الذئب والداهية. وعنى بأسباد العرين: الأُسود. بسر الفحل الناقة: إذا ضربها على غير ضبعة أي على غير شهوة للفحل. ضرزنية: عاصية. نذل أباءها: أي ينقاد الأعداء لنا ويخضعوا.

(2) حذيفة بن أنس: شرح أشعار الهذليين، تحقيق: عبد الستار فراج، ج2، ص550. مُقَمطِرَّة: شديدة الشر. تُجّدُّ بأيدينا أي تقطع أثداءها وتمنع الدر.

(3) أدونيس، علي سعيد: مقدمة للشعر العربي، بيروت، دار العودة، ط3، 1979، ص16.

فَجوعٌ لأَهْــلِ الــصَّالِحِينَ مُزْلَــةً   مَخوفٌ ردَاها أن تُصيبَكَ فاحْــذَرِ[1]
فبعض الوعيد إنَّهــا قــد تَكَــشَّفَتْ   لأشياعها عَنْ فَرجِ صَرْمَاءَ مُذْكِرِ[2]

ولا يتوانى الشعراء عن وصف هذه الناقة، ويتمحور الوصف حول لقاح الناقة، ولكنه إلقاح مشؤوم، إنّه إلقاح الحرب بالرماح والمران فلم يصلها الفحــل، إذ تكفّلــت الفرسان بإلقاحها:

وخَطَّارَةٍ لَمْ يَنْضَحِ [السِّلْمُ] فَرْجَهَــا   تَلَقَّــحُ بــالمُرَّانِ حَتّــى تَــشَذَّرَا
شَهِدْنَا، فَلَمْ نَحرِمْ صُدُورَ رِمَاحِنَــا   مَقَاتِلَهــا، والمَــشْرَفِيَّ المُــذَكَّرا[3]

وتَغْلِــبُ، إِذْ حَرْبُهَــا لاقِــحٌ   تُــشَبُّ وَتُــسْعَرُ نِيرَانُهَــا[4]

وقد تحلّ الحرب في الناقة وهي تطبق على الظهر العاري:

والحَرْبُ قَدْ رَكِبتْ جَرْبــاءَ بَــاقِرَةً   حَلَّتْ على طَبَقٍ مِنْ ظَهْرِهَا عَــارِ[5]

ونلحظ أنَّ الشعراء حاوروا تلك السمات التي يرغبها الإنسان ويفيد منها فــي الناقة الإلقاح الذي ينجم عنه التكاثر، وأخرى وهي الإدرار والتي تشكّل مصدراً رئيساً من مصادر الغذاء للجاهلي في باديته، ولكنّها جاءت معكوسة على غير مــا يرغبهــا الإنسان؛ لأنَّ الناقة ليست هي الناقة التي كانت تحمل الجاهلي وتلبسه من وبرها، ولم

---

(1) عروة بن الورد: الديوان، ص68. المستثبت: القاعد عن الغارات أي أراك على شفا هلكــة. الأقتاد: الواحد قتد: خشب الرحل. الصرماء: الناقة التي صرمت أطباؤها أي قطعت لينقطــع لبنها فتشتد قوتها ويشتد لحمها. المذكر: التي تلد الذكور وهو أفظع ما يكون من النتاج عنــد العرب وأبغضه إليهم. فجوع: أي صرماء، داهية تفجع بالصالحين أي ذوي المعروف. مزله: أي تزل بأهلها. مخوض رداها: أي يخاف الهلاك من قبلها.

(2) الهذليون: شرح أشعار الهذليين، 453/1.

(3) تميم بن أبي بن مقبل: الديوان، ص138.

(4) سلامة بن جندل: الديوان، ص255.

(5) الخنساء: الديوان، ص169. جرباء أي عارية من وبرها وذاك أخــشن لمــن يركبهــا وأذل للراكب، ثمّ تفيد في السياق أنّ ساسة هذه الحرب قد ركبوا مركــب ســوء أي فتنــة بــاقرة. والباقرة: الشديدة وهي تفسد ما بين الناس من خير.

تكن – جرباء عارية – وكانت تنتج كما هي الطبيعة وليست بالرماح وأسنتها، وهي – صرماء – قليلة الدر، أو أنها تدر على غير الصورة المنتظرة من الناقة:

شَامِذاً تَتَّقِي المُــبِسَّ عَــن المُــرْ   يَةِ كَرْهاً بالــصِّرْفِ ذِي الطُّــلاءِ[1]

فهي (شامِذ) وتتقي المحتلب، وبعد ذلك فقد استبدل لبنها النقي، بالصبغ الأحمر قاني اللون؛ هذا هو فضل الاستعارة – الصورة – ((على أنَّ الشيء إذا ظهــر مــن مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر، فسواء في إثارة التعجّــب وإخراجــك إلـــى روعــة المستغرب، ووجودك الشيء في مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجــد ولــم يعرف من أصله في ذاته وصفته))[2]. هكذا تحوّلت الناقة في الحرب إلى مخلوق بشع هي صورة الحرب التي شاكلت خيال الشاعر وأشغلته ثم هي تظهر في إبداعه، إنّــه بشكل أو بآخر يودّ نقل هذه الصورة من خياله إلى عقل المتلقّي، إنّه يسعى إلى توحــد مع الرؤيا عند المتلقي. ((إنَّ وظيفة الشعر إنما هي نقل واقع الأشياء من نفــس إلـــى نفس، فالشعر عدوى ونقل حالات نفسية لا تجسيم أو تفسير أو نقل معانٍ أو صــورة محدّدة))[3]، وقد يتضاعف دَرُّ هذه الناقة المشؤومة بعد قلّة وانقطاع:

فَدَارَتْ رَحَانَــا سَــاعَةً وَرَحَــاهُمُ   وَدَرَّت طِباقاً بَعْدَ بَــكْءٍ لُقوحُهــا[4]

فهي الحرب التي يتضاعف نتاجها بعد أن قلّ وانقطع، وكلما قربت من النهاية عادت وضاعفت نتاجها من الأشلاء، هذا لبن الناقة التي صوّر بها الشاعر الحــرب، وقد يكون من الصاب تلك العصارة من الشجر بالغ المرارة كما يصفها أحدهم:

---

(1) أبو زبيد الطائي: الديوان، ص29. الشامذ: التي لقحت فشالت أذنابها لتمري اللقاح، وقيل هي الخلعة. المبس: الذي يتقرَّب من الناقة. المرية: حلب الناقة. كرهــاً أي علــى غيــر رضــا (الصرف ذي الطلاء): صبغ أحمر يطلى به الحذاء، اللسان، مادة (صرف).

(2) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيــروت، 1998، ص110.

(3) د. محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولى، مطبعة النهضة بمصر، ص10-11.

(4) عمرو بن قميئة: الديوان، 36. طباقاً: تضاعف اللبن، بُكْءٍ: قلة اللبن.

بَني فُكَيْهَةَ إِنَّ الحَرْبَ قَـدْ لَقِحَـتْ مَحْلُوبُها الصَّابُ إِذْ تُمْرى لِمُحْتَلِبِ[1]

ويلحظ أنَّ الشاعر الجاهلي يجعل قومه يتبنون هذه الحرب، ولعلّ مثـل هـذه الصورة في مجال الفخر؛ فالصورة المسيطرة على مخيلة الجاهلي لا تكاد تفارقه، فهم من يشد (عصاب الحرب) ساعة شدّتها:

نَشُدُّ عِصَابَ الحَرْبِ حَتَّى نُـدِرُّهَا إِذا مَا نُفُوسُ القَوْمِ طَالَعَتِ الثُّغَـرْ[2]

وعندما يقوم الشاعر داعياً لتجنّب الحرب وعدم إثارتها بعد إخمادها، فإنّـه لا يمتلك الابتعاد عن تكرار صورة الناقة الذميمة وكأنّها لم تكن ذات يوم هـي الرفيـق، وهي السلاح والطعام والشراب، يقول أحدهم:

وَلا تَبْعَثوهَـا بَعْـدَ شَـدٍّ عِقَالِهَـا ذَميمَةَ ذِكْرِ الغِـبِّ فـي المُتَعَقِّـبِ
فَـإِنْ تَبْعَثُوهَـا تَبْعَثُوهـا ذَمِيمَـةً قَبِيحـةَ ذِكْـرِ الغِـبِّ للمُتَغَبِّـبِ [3]

ربّما لم نحصر جميع تكرارات الصورة البسيطة أو الجزئية التـي اسـتعيرت فيها الناقة لتقديم صورة الحرب، وثمّة صورتان للناقة استعيرتا للتعبير عن الحـرب، وقد ترتفعان عن مسمّى الصورة البسيطة، ولكنّها دون الصورة المركّبة أو اللوحـة، أولاهما للخنساء تعرض فيها صورة الناقة التي استعارتها لتصوير الحرب، وتقع هذه الصورة في إحدى قصائد الرثاء التي نظمتها في رثاء صـخر، فتوشـك أن تكـون القصيدة – لولا بيتها الأول – إحدى المدائح أو قصائد الفخر، تقول الخنساء[4]:

---

(1) حسّان بن ثابت: الديوان، ص110. محلوبها الصاب: أي لبنها، والصاب: عصارة شجر مُرّ. تمرى: تحتلب.

(2) عامر بن الطفيل: الديوان، ص72. نشد عصاب الحرب مثل، وأصلُ ذلك أنّ الناقة إذا امتنعت من الحَلَب عصب فخذاها فتدر، ومثله قول الحطيئة:

تَدُرُّونَ إنْ شُدَّ العَصَابُ عَلَيْكُمُ وَنَأْبَى إذا شُدَّ العَصَابُ فَلا نَدُرُّ

والثُّغَر: جمع ثُغرة وهي نُقرة النحر. ديوان الحطيئة، ص109.

(3) جندل بن عَبْدِ عمرو: شعر بني تميم في العصر الجـاهلي، 1982، ، ص77–78. الغـب: العاقبة والآخرة. المتغبب: الفاسد.

(4) الخنساء: شرح الديوان، ص101–104.

أعَيْنِ ألا فَــابْكِي لِــصَخْرٍ بِــدِرَّةٍ   إذا الخَيْلُ مِنْ طُولِ الوَجيفِ اقْشَعَرَّتِ(1)
إذا زَجَروها في السَّريحِ وَطابَقَــت   طِباقَ الكِلابِ في الهَرَاسِ وَصَــرَّتِ(2)
شَدَدْتَ عِصَابَ الحَرْبِ إذْ هِيَ مانِعٌ   فَأَلْقَــتْ بِرِجْلَيْهَـــا مَرِيَّـــاً وَدَرَّتِ(3)
وكَانَتْ إذا مَا رَامَهَا قَبْــلُ حَالِــبٌ   تَقَتْـــهُ بِـــإيزاغٍ دَمـــاً واقْمَطَــرَّتِ(4)
وكَانَ أبو حَسَّانَ صَخْرٌ سَــمَا لَهَــا   فَــدَوَّخَها بالخَيْــلِ حَتَّـــى أقَــرَّتِ(5)
كَرَاهِيَّــةٌ والــصَّبْرُ مِنْــكَ سَــجِيَّةٌ   إذا ما رَحَى الحَرْبِ العَوانِ اسْتَدَرَّتِ(6)
أَقَامُوا جنــابَيْ رأْســها وتَرَافَــدُوا   عَلى صَعْبِها يَوْمَ الوَغَى فاسْــبَطَرَّتِ(7)
عَوَانٌ ضَرُوسٌ مَا يُنادِي وَليــدُهَا   تُلَقَّــحُ بِـــالمُرّانِ حَتَّـــى اسْــتَمَرَّتِ (8)

(1) الدرة: درة اللبن وأرادت الدموع. الوجيف: السير السريع. اقشعرت: ساءت حالهــا وتغيــر لونها فقبحت شعورها لطول السفر.

(2) السريح: سيور النعال التي تنعل بها أخفاف الإبل وحوافر الخيل إذا حفيت. وطابقت: المطابقة أن تضع أرجلها مكان أيديها كما يطابق الكلب إذا وثب. الهراس: بقلة تشبة القطب والقطــب نبات له شوك مدور، غير أنّ الهراس أكثر شوكاً منه. وصَرَّت: أي صَرَّت آذانها من جــزعٍ مما تجد، وقيل صَرَّت من الصرير أي التصويت.

(3) عصاب الحرب مثل مرّ ذكره حيث تشد أفخاذ الناقة لتدر إن تأبت والحرب لاســتكراه أهلهــا فيعطوا ما يراد منهم. الري التي تحلب على يد الراعي من غير ولدها. مانع: التي تمنع درها.

(4) تقته بإيزاغ: أي كلمته فاتقت مكان درتها بالدم. اقمطرَّت: أي شالت بذنبها.

(5) سَمَالها: أي قصد لها، اتجه نحوها، دوَّخها: ذلّلها. أقرت: ذلت، وهناك رواية أخرى للبيت:

((وكان أبو حسان صخر أصابها   فأرغثها بالرمح حتى أقرّت)).

انظر شعرها تحقيق أكرم البستاني، مكتبة صادر، بيروت، 1963، ص60.

(6) سجية: طبيعة فيك وخصلة من خصالك. العوان: المتوسطة في العمر من النــساء والبهــائم، وحرب عوان أي قوتل فيها مرة بعد مرة.

(7) صعبها: الصعب: الفحل الذي لم يركب. اسبطرت: امتدت وتوسعت.

(8) الضروس: العضوض، يقال ناقة ضروس: سيئة الخلق تعضّ حالبها أو من يقترب من ولدها، وحرب ضروس: شديدة مهلكة. المران: الرماح الصلبة اللدنة.

لعلَّ استعارة الناقة لصورة الحرب في الأبيات السابقة، وفي هذه عند الخنساء يثير سؤالاً – قد لا يبدو على قدرٍ من الأهمية – لماذا يختار الشعراء الناقة دون الفرس؟ ولماذا تبدأ الخنساء ببيتين تذكر فيهما الخيل ثمّ تتحوّل بعد ذلك لرسم صورة الحرب من خلال الناقة وليس الخيل؟ وأمراً آخر يدعم ما ذهبنا إليه من سؤال؛ هو أنهم استخدموا الخيل في حروبهم أكثر من الإبل، بل تكاد تكون الخيل هي أداة الحرب كما كانت الإبل أداة الرحلة في الصحراء.

قد نرجئ محاورة السؤال إلى موطن آخر من البحث، لنعود لأبيات الخنساء، فلولا ذكرها لألفاظ الحرب: لاستقرّ في خلدنا أنها تصف ناقة!! إنّها ((ناقة نفور عضوض بكئ عصوب رموح متأبية، لا تدر لكن صخراً أرغثها بالرمح، وعصب فخذها وأجبرها على الانقياد فاستسلمت له وسكنت، وألقحها الأسنة والرماح فحملت حملاً كريهاً ودرت دراً مميتاً))[1]. إذن هي ليست بناقة؛ إنّها حرب على الإنسان!!

أمّا الصورة الثانية التي أشرنا إليها فهي من شعر زهير[2]:

28 وَمَا الحَرْبُ إلاَّ مَا عَلِمْتُمْ، وذُقْتُمُ ... وَمَا هُوَ، عَنْهَا، بالحَدِيثِ المُرَجَّمِ[3]

29 مَتى تَبْعَثُوهَا تَبْعَثُوهَا، ذَميمَةً ... وَتَضْرَ، إذا ضَرَّيْتُمُوهَا، فَتَضْرَمِ[4]

30 فَتَعْرُكْكُمُ عَرْكَ الرَّحَى، بثِفالِهَا ... وَتُلْقَحْ كِشَافاً، ثُمَّ تَحْمِلْ، فَتُتْئِمِ[5]

31 فَتُنتَجْ لَكُم غِلْمَانَ أَشْأَمَ، كلُّهُم ... كَأَحْمَرِ عادٍ، ثُمَّ تُرْضِعْ، فَتَفْطِمِ[6]

32 فَتُغلِلْ، لَكُم، مَا لا تُغِلُّ لأَهْلِهَا ... قُرىً بالعِرَاقِ، مِنْ قَفيزٍ، ودِرْهَمِ[7]

---

(1) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص222.

(2) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص18-23.

(3) ذقتم: جربتم. مرجم: الضنون.

(4) تبعثوها: تثيروا الحرب. تضرم: تشتعل.

(5) تعركك: تطحنكم وتهلككم. والعرك: تدلك الشيء. التفال: جلدة تكون تحت الرحى إذا ديرت يقع الدقيق عليها. تلقح كشافاً: إذا حمل عليها في إثر نتاجها وهي في دمها أي تحمل في كل عام وذلك أردأ النتاج.

(6) غلمان أشأم: أي غلمان شؤم وشر. كأحمر عاد: قيل أراد أحمر ثمود الذي عقر الناقة.

(7) تغلل: أي تغل من الديات بدماء أبنائكم. القفيز: مكيال، وأراد ما يملأ المكيال.

39 رَعَوا مَا رَعَوا، مِنْ ظِمِئهم، ثُمَّ أَوْرَدوا غَماراً، تَسيلُ بالرِّمَاحِ، وبِالدَّمِ[1]
40 فَقَضَّوا مَنَايا بَيْنَهم ثُمَّ، أصْدَرُوا إلى كلأٍ مُستَوبَلٍ، مُتَوخَّمِ[2]

لقد سيطرت الحرب على عقل الجاهلي فراح يكرّر تصويرها ((في صور مخيفة قبيحة فهي تارة أسد ضار، وتارة ثانية نار مشتعلة، وتارة ثالثة رحى تطحن النّاس، وتارة رابعة تلد، ولكنها لا تلد إلاّ ذراري شؤم))[3]. وتتّجه الناقة للشرب فلن ((تجد إلاّ المياه التي تسيل فيها الدِّماء بل وتسيل أيضاً بالرماح، وهذه الصورة غير مألوفة فيها بعض التعقيد والغرابة))[4]. وأخال أنَّ ((قيمة هذه الصور موكلة، من الناحية الفنية، إلى ما تحقّقه من أثر في نفس قارئها وما توحي به إليه من كراهية الحرب، وبشاعة نتائجها، وهي وإن كانت تستمدّ مكوّناتها من واقع الحياة فإنّها تستحيل إلى صور غريبة متميّزة من هذا الواقع في صورته الحقيقية))[5]، وهو بهذه الصورة يعتمد على ذاكرة المتلقِّي في إثارة ثنائية الإنسان بين الحياة والموت، والسلام والحرب، يعرض لنا صورة كريهة ذميمة للحرب، وهي المعادل الموضوعي للموت، فالحرب حيوان كريه وكذلك الموت[6]، وكلاهما شر[7]. ويذهب الشعراء في

(1) الظمء: ما بين الشربتين أو الوردين. الغمار: جمع غمر وهو الماء الكثير. وقد ورد البيت مع شيء من التغيير في شرح القصائد المشهورات الموسومة بالمعلقات، صنعة ابن النحاس، دار الكتب العلمية، بيروت، ص116:

(رعوا ظِمأهم حتى إذا تم أوردوا غِماراً تَفَرَّى بالسِّلاحِ وبالدَّمِ)

(2) المستوبل: سيء العافية. المتوخم: الوخيم غير المريء؛ أي صار أمرهم إلى وخامة.

(3) د. شوقي ضيف: العصر الجاهلي، دار المعرفة، القاهرة، ط8، ص309.

(4) د. سيد حنفي حسنين: الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية، ص175.

(5) د. إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب بالمنيرة، ص325.

(6) الصورة الفنية في بيت أي ذؤيب الهذلي:

((وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع))

(7) الصورة في بيت قريط بن أنيف، ديوان الحماسة، 3/1:

((قوم إذا الشر أبدى ناجذيه لهم طاروا إليه زرافات ووحدانا))

تشخيصهما[1]، فالشاعر يعرض صورة الموت ويعلم أنّ الحياة مطلب أكاد أقول إنّه غريزي في الإنسان ويرسم لوحة الحرب داعياً للسلام، و((السلام غاية الحياة القصوى، ولكن السلام أشبه الأشياء بفكرة تجريدية ذهنية نجمت عن المدركات الحسيّة وهي الحرب؛ فالحرب بالنسبة للسلام يقين تجريدي أو حسّي، ولذلك كانت معرفة الحرب أوثق من معرفة السلام، فالسلام بالقياس إلى الحرب رجم أو ظنون أو استنتاجات... أمّا الحسي الواقعي الحميم فهو الحرب))[2].

ولكنّ الحرب التي يصوِّرها زهير هي الحرب التي ما إن تهدأ حتى تجد من يعود لإثارتها في صورة تقريب من ((تلك الصورة التي تعرفها البادية في حياتها الرعوية، صورة الوِرْد والصَّدَر، فالحرب تهدأ ويمتنع أهلها عن خوض غمارها كما تحبس الإبل في المرعى بعيداً على الماء، ثمّ تعول وتشتعل كأنّها تلك الإبل حين ترد الماء بعد حبسها ولكنّه نوع غريب من الماء لم تألفه البادية في حياتها العادية في أيّام سلمها، فهو ماء مصبوغ بلون الدم الذي يسيل على الأرض الظامئة لدماء المحاربين))[3].

وهذا التعدُّد لصورة الحرب عند زهير؛ بين وحش ضارٍ، ونارٍ مضطرمة، وأرض تنتج الكلأ المستوبل المتوخم، ثمّ هي قبل ذلك وبعد، ناقة ذميمة مفزعة. هذا التعدّد يستشعرنا بأزمة نفسية لا يكاد ينتظم معها فكر الشاعر، وأنَّ هذه ((الأشياء الواقعية بالنسبة إليه وسائل لتصوير الفكرة، لا لتصوير الطبيعة، وهي عندئذٍ لا بُدّ أن تنتمي في نسقها إلى الفكرة، لا لتصوير الطبيعة))[4].

وعندما ينتظم مع الشعراء في تصويرهم للحرب بصورة ناقة ذميمة كريهة، فإنّ ذلك يعبّر عن سيادة الناقة على عدسة خيال الشاعر الجاهلي بشكلٍ عام، وأنّهم

(1) بيتا سعد بن مالك البكري، شعراء النصرانية، ص265:

((وَتَساقَطُ الأوشاظُ والذ ... نباتُ إذ جُهِرَ الفضاحُ

كَشَفَتْ لَهُمْ عَنْ ساقِها ... وَبَدا من الشَّرِّ الصُّراحُ))

(2) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، ط2، 1981، ص110.

(3) يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، دار الغريب للطباعة، القاهرة، ص89.

(4) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994، ص110.

أصبحوا يرون فيها القدرة على تمثيل جميع الصور من عالم الخير وعالم الشرّ، وليس من السهل تصور الجاهلي وهو يذم ناقته أو يصوِّر بها ما يكـره، إلاّ إذا كـان ذلـك سبيلاً للتعبير عمّا ينفر منه ويودّ تحويله إلى الضدّ – السلام – عند ذلك تتحوَّل صورة الناقة من الحرب إلى السحابة، وهي الصورة التالية.

دأب الشاعر الجاهلي على صبغ الظواهر الكونية وتلك الحياتية بأصباغ الحياة، وغدت الناقة أو الإبل هي لون الحياة التي يصوّر بها عالم الشرّ –الحرب– كما في الصورة السابقة وعالم الخير –السحاب، المطر– في هذه الصورة، فالسحاب نوق ضروعها ملأى بالحليب ((والرياح هي التي تلقحها أو هي التي تبس لها وتمريها وتحلبها))[1].

فَلَمَّا تَـدَلَّى مِـنْ أعـالِي طَمِيَّـةٍ، أَبَسَّتْ بِهِ رِيـحُ الـصَّبَا، فَتَحَلَّبـا[2]

أَبَسَّتْ بِهِ رِيحُ الجَنـوبِ فأَسْـعَدَتْ رَوايا لَـهُ بالمـاءِ لَمَّـا تَـصَرَّمِ[3]

يفيد فعل (أبسَّ) ((بالنّاقة دعاها عند الحلب، أو دعا فصيلها لتدرّ وناقة بسوس تدر عند الإبساس، ويبسبس؛ أي يبس بها يسكنها لتدر أو يمسح ضرعها يسكنها لتدر، وكذلك تبس الريح بالسحابة))[4].

وقد نفيد من هذا العرض المعجمي للمفردة في استكناه الحياة التي صبغها الشاعر على الريح والسحاب، فالريح تناغم السحاب وتتقرّب منه في تصويت وحركة تماثل تلك التي يقوم بها محتلب الناقة، والسحاب يدرك ويعي هذه الطقوس ويستجيب لها – فيحتلب – وتدر ضروعه لحالبه. وثمّة لفظة أخرى يكثر دورانها في هذه الصورة وتفيد معنى الحلب (مرت، تمري)، وأخال أنَّ الشاعر في هذه الصورة لم يذهب على سبيل المجاز، بل إنِّ ((السماء ناقة حقيقة والمطر هو در هذه الناقة

(1) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ص262.

(2) امرؤ القيس: الديوان، ص30. جمية: جبل في البادية. تحلب: سال المطر.

(3) الطفيل الغنوي: الديوان، ص105.

(4) لسان العرب: مادة (بسس). لما تصرم: لم تنقطع.

المباركة))[1]. ولذا ذهب الشعراء يكرِّرونها دون ملل، إذ هي نقطة البداية في دورة الحياة، فلا قبلها سوى الخراب وما بعدها الحياة:

أو عازِبٍ جادَتْ عَلى أرواقِهِ   خَلْقَاءُ عامِلَةٌ وَرَكْضُ نُجُومِ
مَرَتِ الجَنوبُ لَهُ الغَمَامَ بِوابِلٍ   وَمُجَلْجِلٍ قَرِدِ الرَّبَابِ مُدِيمِ
حَتَّى تَزَيَّنَتِ الجِوَاءُ بِفَاخِرٍ   قَصِفٍ، كَأَلْوَانِ الرِّحَالِ عَمِيمِ
هَمَلٌ عَشَائِرُهُ على أوْلادِهَا   مِن راشِحٍ مُتَقَوِّبٍ وَفُطِيمِ[2]

إذا جاز لنا أن نتخيَّل حياة الجاهلي وقد اعتمدت على الناقة – حليبها ولحمها- من جانب، والمرعى بما فيه من نبات وصيد من جانب آخر، فإنَّ ناقة السماء (السحاب) هي التي توفِّر له القسم الثاني من أسباب الحياة. وإذا كان هو من يحتلب الناقة بيده، فإنَّ الرياح تقوم بدوره مع السحاب، وربما استخلصنا معنى الإمراء الخصب والمرية فأمرت الناقة در لبنها؛ وهو خيط مشدود بين الناقة والسحابة، وفي منتصف هذا الخيط يشدّ الشاعر من قبضته ((ومن أجل ذلك كانت الصلة بين فكرة المطر وفكرة الناقة، ولا يستطيع الباحث أن يتجاهل هذه الصلة الغريبة))[3]. وقد دفع هذا التصوير المتكرّر لفكرة المطر أحد الباحثين للقول بأنَّ ((الإلهام جزء من عبقرية المطر))[4]. فالشاعر لا يخلق من عدم، إنّه دائم التلمس، دائم اليقظة يمتح من معالم الحياة صوراً تعطيه الأمل في امتدادها، وبذا يتَّسع أُفق النص حتى في لحظات وصفه لمعان السلام ساعة الحرب يستحضر الصورة ذاتها:

---

(1) د. أنور أبو سويلم: الأبل في الشعر الجاهلي، ص263.

(2) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص190. عازب: المكان البعيد. الأرواق: الجوانب. خلقاء: سحابة لا فرجة فيها. عاملة: ممطرة دائبة، ركض النجوم: سقوطها، أي سقوط مطرها. مرت: حلبت. الوابل: المطر الشديد. مجلجل: كثير الرعد. قرد: مجتمع. الرباب: السحابة المتراكمة على بعضها. الجواء: الأماكن المتطامنة. التفاخر: النبات الذي نما واستطال. الرحال: الطنافس. عشائره: ما يرتاده من ظباء وبقر. الراشح: الراضع. مثغوب: صغير. الفطيم: أكبر من المتقوب.

(3) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص135.

(4) المرجع نفسه ، ص135.

كـــأَنَّ سَـــنَا قَوانِـــسِهِمْ ضِـــرَامٌ مَرَتْهُ الـــرِّيحُ فـــي أَعْلَـــى يَفَـــاعِ[1]

وبهذا يجتمع ثالوث الحياة الجاهلية – الناقة، السحابة، الحرب – وهـذه مـن لوازم دوام الحياة والسلام في العشيرة والحمى، ولكنها صورة لا تتكرّر كثيراً، وكـأنَّ الشاعر بنأيه عنها ينأى عن الحرب أو الموت ويذهب يكرّر صورة المطـر والناقـة الخصب والسلام:

وَغَيْثٍ مَرَتْـــهُ الـــرِّيحُ فـــتَمَّ نَبْتُـــهُ بَهِيّ تُناصِيهِ الوُحُوشُ قَـــدْ أَثْمَـــرا[2]

رَاحَ تَمْرِيـــهِ الـــصَّبَا ثُـــمَّ انْتَحَـــى فِيـــهِ شُـــؤْبُوبُ جَنُـــوبٍ مُنْفَجِـــرْ[3]

إذا مَرَتْـــــهُ رِيـــــحٌ يَمانِيَـــــةٌ يَـــــردُّ رَيْعَانَـــــهُ إلـــــى نَـــــضَدِ[4]

مَرَتْهُ الـــصَّبا وانتحتْـــهُ الجَنُـــوبُ تَطْحَـــرُ عَنْـــهُ جَهَامـــاً خِفَافـــا[5]

والصورة لا تكاد تتغيّر، إنّما هي نوع الريح؛ من الصبا إلى الجنوب، إلى ريح نجد، إلى الشمال، وقد يشمل التغير أنواع السحاب وتـسمياته؛ كالربـاب، والغيـث، والخلقاء، والغمام. ونلحظ أنَّ الهاجس الذي يراود الشاعر هو الخـصب أو الـشعور النفعي، فالريح تفرق وتبعد السحاب الجهام الذي لا ماء فيه – في بيت سحيم السابق– وتوقف السحاب المتراكم حاملاً الأمطار والخير ليسكب مطره وتسير من مكان لآخر لترويه:

---

(1) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص87. سنا قوانسهم: ضوؤها ولمعانها، والقوانس جمع قَـوْنَس وهو مقدم البيضة من السلاح وقيل أعلاها. الضرام: لهب النار وكل حطب ليس لـه جمـر. اليفاع ما ارتفع من الأرض.

(2) امرؤ القيس: الديوان، نشر محمد أبو الفضل إبـراهيم، دار المعـارف، المعـارف، 1958، ص266. والبيت غير موجود في نسخة الديوان المعتمدة.

(3) امرؤ القيس: الديوان، شرحه وضبط نصوصه د. عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيـروت، ص50. وهذه النسخة المعتمدة. الصبا: ريح مهبها الشرق. شؤبوب: مطر تـستخرجه ريـح الجنوب. منفجر: منصب بشدة.

(4) خفاف بن ندبة السلمي: الديوان، ص85. ريعانه: المتفرق من الـسحاب. نـضد: الـسحاب المتراكم، وما تراكب منه.

(5) سحيم عبد بني الحسحاس: الديوان، نشر عبد العزيز الميمني، نسخة مـصورة ، طبعـة دار الكتب المصرية، 1950، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965، ص47 . تطحـر: تحرك الريح السحاب: تفرّقه في السماء. الجهام: سحاب لا ماء فيه.

تَأَمَّلْ خَلِيلِي هَلْ تَرَىَ ضَوءَ بَـارِقٍ　　　يَمَـانٍ مَرَتْـهُ رِيـحُ نَجْـدٍ ففتَّـرَا
مَرَتْهُ الصَّبَا بالغَوْرِ غَـوْرِ تِهامَـةٍ　　　فَلَمَّا وَنَتْ عَنْـهُ بِـشَعْفَيْنِ أَمْطَـرَا
يَمَانِيَّـةٌ تَمْـرِي الرَّبَـابَ كَأَنَّـهُ　　　رِئالُ نَعَامٍ بِيـضُهُ قَـدْ تَكَـسَّرَا [1]

وتتكرّر لفظة (مَرَته، تمريه) ثلاث مرّات في الأبيات الثلاثـة، كمـا وتقتـرن صورة الإخصاب بصورة المطر إمّا بأثره في الأرض حيث تظهـر الظبـاء والبقـر وصغارها[2]، أو بعرض صورة المشابة (كأنّه رئال نعام)، وربّمـا أفـادت صـورة صغار الحيوان والطير معنى الديمومة والاستمراريّة للحياة وتعاقب الأجيال.

وربّما كانت الصورة أكثر وضوحاً عند عبيد بن الأبـرص الـذي يخـصّص مقطوعة لوصف السحاب وعمل الرياح فيه:

سَـقَى الرَّبَـابَ مُجَلْجِـلُ الْـ　　　أَكْنَـافِ لَمَّـاحٌ بُرُوقُـهْ
جَـوْنٌ تُكَرْكِـرُهُ الـصَّبَا　　　وَهْنـاً وَتَمْرِيـهِ خَرِيقُـهْ
مَـرْيَ العَـسِيفِ عِـشَارَهُ،　　　حَتَّـى إذا دَرَّتْ عُرُوقُـهْ [3]

ولعلَّ اقتران عنصر الزمن (وَهْناً) وهو زمن يكرّره الشعراء[4] له دلالته، إنّـه توقيت خاص بعد منتصف الليل، حيث غياب الحركة البشرية سوى هذا الذي يرقـب البرق والمطر – الشاعر – الذي يحمل همّ العشيرة، والعقل المدبِّر لها يتبـع حركـة السحاب والرياح، ثمّ إنَّ النوق عِشار، تحمل بذرة الإخـصاب والديمومـة، ومـا إنْ يمريها (العسيف) ويحلّ الدر في العروق، أضاء البرق وغدا الغيم غابـة مـضرمة،

---

(1) تميم بن أبي بن مقبل: الديوان، ص129. مرى الناقة: مسح ضرعها للدرة، وأمرت در لبنها، والمري الناقة التي تدر على من يمسح ضرعها. الريح تمري السحاب: تستدره. وأمرت الريح السحاب: أنزلت منه المطر. قتر السحاب: إذا تحير لا يسير وتهيأ للمطر. الربابه: الـسحابة ركب بعضها بعضاً وجمعها رباب.

(2) انظر مقطوعة لبيد السابقة، الديوان، ص190.

(3) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص84–85. الرباب: جبل بين المدينة وفيد. مجلجل: سحاب ذو رعـد. الأكناف: جمع كنف: الجانب. لمّاح: لمّاع. الجون: الأسود. تكركره: تعيده مرّة بعد الأخرى. الـصبا: الريح القادمة من الشمال أو من الشرق، وَهْناً: بعيد منتصف الليل. الخريق: الريح الشديدة. العسيف: العبد أو الأجير. العشار: اللقاح. درت: حلبت أو تهيأت للحلب.

(4) انظر الخنساء: الديوان، ص124؛ بشر بن أبي خازم: الديوان، ص44، ص125.

فالأرض وما تشمله من غاب لا تبقى معزولة في فكر الشاعر عن الصورة المتشكّلة، وإنّما تتداخل معها، فالنار (البرق) والماء (السحاب) ثنائية ضديّة، ولكنها ليست غياب وحضور؛ وإنّما هو حضور وحضور كعنصرين لإدامة الحياة، من تصنيع سلاحهم وحتّى اشتواء اللحم وتحضير الغذاء.

وأظنُّ أنَّ ما ذهبنا إليه من علاقة في الصورة بين الناقة والسحاب ليس استنتاجاً، أو عمل خيال، وإنّما هو أقرب ما يكون إلى المعتقد الجاهلي، فلم يتوقَّف الشعراء الجاهليون عن المزج بين الناقة والسحاب، بل ذهبوا أبعد من ذلك؛ عندما جعلوا النوق في السحاب:

مَرَتْهُ الجنوبُ ثُمَّ هَبَّتْ لَهُ الصَّبَا ... إذا مَسَّ، مِنْهَا مَسْكَنَاً، عُدْمُلٌ نَزَلْ
كأَنَّ الخلايا فيه ضَلَّتْ رِبَاعُهَا ... وَعُوذاً، إذا مَا هَدَّهُ رَعْدُه احْتَفَلْ[1]
كَأَنَّ فِيهِ عِشَاراً جِلَّةً شُرُفاً ... شُعْثاً لَهَامِيمَ قَدْ هَمَّتْ بإِرْشَاحِ
هُدْلاً مَشَافِرُهَا بُحّاً حَناجِرُهَا ... تُزْجِي مَرَابِيعَهَا فِي صَحْصَحٍ

ونلحظ أنَّ الشاعر يذكر النوق بأحوالها من مطفل ومرشح وشعث إلى غير ذلك، ويكاد يوازي ذلك التنويع في ذكر الغيم، ثمّ إنَّ هذه النوق السماوية لا بُدَّ لها من فحل، وتتشكّل فكرة الخصب والإخصاب:

يَجُشُّ رَعْداً كَهَدْرِ الفَحْلِ تَتْبَعُهُ ... أُدْمٌ تَعَطَّفُ حَوْلَ الفَحْلِ ضَحْضَاحُ
فَهُنَّ صُعْرٌ إلى هَدْرِ الفنيقِ وَلَمْ ... يَجْفُر وَلَمْ يُسْلِهِ عَنْهُنَّ إِلْقَاحُ[3]

---

(1) طرفة بن العبد: الديوان، ص61. العدمل: السحاب الكثيف. الخلايا: النوق المسنّة. الرباع: الإبل التي ولدت في الربيع. العوذ: النوق الحديثة النتاج. احتفل: هطل مطره بشدّة.

(2) أوس بن حجر: الديوان، ص17. العشار: التي أتى عليها عشرة أشهر من حملها. الجله: المسان من الإبل. والشرف: الكبار منها. واللهاميم: الغزار، ويقال أرشحت الناقة إذا اشتدّ فصيلها وقوي وهو فصيل راشح، وإنما ذكرها بذلك لأنّها تحن. هُدْل: مسترخية. تزجي: تسيم المرعى. الصحصح: المكان المستوى الظاهر.

(3) أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص68. أدم: الأدمة في الإبل لون شرب سواداً أو بياضاً وقيل البياض الواضح، ضحضاح: إبل كثيرة. اللسان، مادة (ضحح).

وبعد هذا اللقاء بين النوق والفحل ((وبعد الإخصاب والإلقاح تأتي الولادة سهلة ميسورة، قال سبيع بن الخطيم التميمي:

حَلَّـت بِـهِ بَعْـدَ الهُـذُوِّ نِطَاقَهَـا ... مِـسْعٌ مُـسَهَّلَةُ النِّتَـاجِ زَحُـوف[1]

ولا نستطيع أن نلغي من أذهاننا فكرة إخصاب السحب وولادة المطر في هذه الصورة التي يرسمها سحيم عبد بني الحسحاس، فالنوق يصيبها المخاض أثناءه، ويلدن بعد أن تُشقَّ (السابياء) عن رأس الفصيل كما تفتق السماء بالمطر، قال:

لَهُ فُـرَّقٌ جَـوْنٌ يُنَـتِّجْنَ حَوْلَـهُ ... يُفَقِّئْنَ بالمَيْثِ الدِّمَاثِ الـسَّوابِيَا))[2]

وإذا كان الفحل يهدر وسط النياق ويلقِّحها فليس هو بربها، ولا يغيب ذلك عن ذاكرة الشاعر الجاهلي وهو يرسم لوحة نقل عالم الأرض إلى السماء أو يجعل السماء تحل بعالمها في الأرض، فذهب يرسل مع إبله حادٍ لها:

إذا قُلْتَ تَزْهَاهُ الريـاحُ دَنَـا لَـهُ ... رَبابٌ لَهُ، مِثْـلُ النَعَـامِ المُوَسَّـقِ
كَأَنَّ الحُـدَاةَ والمُـشَايعَ وَسْـطَهُ ... وَعَوْذاً مَطافيلاً بـأَمعَزَ مُـشرِقِ[3]

ربَّما نكون قد خرجنا عن الصورة المكرّرة التي قصدنا وإنما ذهبنا إلى هذا للإحاطة بكامل اللوحة التي جاءت الصورة المكرّرة ضمن منظومتها، وأصبح بإمكاننا إدراك أبعاد هذه الصورة وعمقها، وفهم مقولتهم ((إنَّ الصورة أخطر أدوات الشاعر

---

(1) المفضّل الضبي: المفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1979، ص374، سبيع بن الخطيم التميمي.

(2) د. أنور أبو سويلم: المطر في الشعر الجاهلي، دار عمّار – عمّان، دار الجيل – بيروت، ط1، 1987، ص47. والبيت في ديوان سحيم عبد بني حسحاس، ص31. الفُرَّق: جمع فارق وهي الناقة التي يصبها المخاض فتخرّ في الأرض لتضع. الغيث والدماث: الأرض اللينة. السابي: الماء الذي يكون على رأس المولود.

(3) خفاف بن ندبة السلمي: الديوان، ص37. الموسق: المجتمع، وقيل أوسق الإبل: طردها وجمعها. الحداة جمع حادٍ الذي يحدو الإبل. المشايع: من قولك شايع الإبل دعاها. الأمعز: الأرض الغليظة الحزنة: ذات الحجارة. عوذاً: التي لم يمض على ولادتها أسبوع وهي بمنزلة النفساء من النساء.

بلا منازع))[1]، حيث يكثِّف الشاعر طاقته الإيحائية لخلق الأفكار ويدعمها، لتقوم بنفسها بمهمة العدوى والتأثير.

الصورة الثالثة التي يتوقَّف البحث عندها هي تشبيه مذاق فمّ المحبوبة بالخمر والعسل.

لم يتوقَّف الشاعر الجاهلي عن صهر موجودات الواقع في بوتقة خياليّة ليقدِّم صوراً لجزئيات الواقع وفق رؤيته، وبلغته المكثّفة الخاصة، قد يلمس الشاعر وغير الشاعر طرفي التشبيه، فهما ليسا من الغيبيّات. وما امتاز به الشاعر هو دقة الملاحظة فيما يحسّ، والنظر من زوايا أخرى للمحسوسات، أو توظيف الحواس والتركيز في تلك الوشائج التي قد لا تخفي على غير الشاعر ولكنها لا تشدّه إليها، أو هو لا يتتبّع تلك الخيوط وينسج منها.

دأب الشعراء على تشبيه مذاق فمّ المحبوبة بالخمر أو العسل، ولهم في ذلك سبل شتَّى ومناحٍ مختلفة في معالجة الصورة، من خلال العناية في المشبّه به؛ أي الطرف الثاني من الصورة، يقول أحدهم:

دارٌ لِعَمْـرَةَ إذا تُرِيكَ مُفَلَّجَاً ... عَذْبَ المَذَاقَةِ وَاضِحَ الأَلْوَانِ
خَصِراً يُشَبَّهُ بَرْدُهُ وَبَيَاضُهُ ... بالثَّلْجِ أو بِمُنَوِّرِ القُحْوَانِ
وكَأَنَّ طَعْمَ مُدَامَةٍ جَبَلِيَّةٍ ... بالمِسْكِ والكَافُورِ والرَّيْحَانِ[2]

وقول آخر:

دَارُ خَوْدٍ تَشْفِي الضَّجِيعَ بِعَذْبِ الـ ... ـطَّعْمِ مُزٍّ وَبَارِدٍ كالسُّلافِ[3]

وقوله:

كَأَنَّ فاهَا ثغَبٌ بَارِدٌ ... في رَصَفٍ تَحْتَ ظِلالِ الغُمَامْ

---

(1) د. علي عبّاس علوان: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، منشورات دار الرشيد، 1975، ص41.

(2) عمرو بن معديكرب: الديوان، ص158. مفلج: صفة جمالية لتباعد الثنايا بشكل منتظم. الاقحوان: نوع من النوّار.

(3) حسان بن ثابت: الديوان، ص330.

شُـــجَّتْ بِـــصَهْبَاءَ لَهَـــا سَـــوْرَةٌ مِنْ بَيْتِ رَأْسٍ عُتِّقَتْ في الخِيَـــامِ[1]

وقول امرئ القيس:

فَتُـــورُ القِيَـــامِ قَطِيـــعُ الكَـــلامِ تَفْتَـــرُّ عَـــنْ ذِي غُـــرُوبٍ خَـــصِرْ

كَـــأَنَّ المُـــدَامَ وَصَـــوْبَ الغَمَـــامِ وَرِيحَ الخُزَامَـــى وَنَـــشْرَ القُطُـــرْ[2]

ومنه قول المسيّب بن علس:

إِذْ تَـــستَبِيكَ بِأَصْـــلَتِيٍّ نَـــاعِمٍ قَامَـــتْ لِتَفتِنَـــهُ جَغِيْـــرِ قِنَـــاعِ

وَمهـــاً يَـــرِفُّ كَأَنَّـــهُ إِذْ ذُقْتَـــهُ عَانِيَـــةٌ شُـــجَّتْ بِمَـــاءِ وِقَـــاعِ[3]

وربّما أصبحت الصورة أكثر عمقاً بدخول عامل جديد فيها لـم نلمـسه فـي الشواهد السابقة، فقد فطن الشاعر الجاهلي لعامل الزمن، وتمكّن من توظيفه بعنايـة، ممّا أكسب الصورة عنصر المفاجأة، الذي يتحقّق من خلال المفارقة[4] التـي يحـدثها تشاكل الصورة مع زمن حدوثها، حيث يكمن نجاح الصورة في تحقيـق خيبـة أمـل المتلقِّي، إذ تأتي الصورة على غير ما ينظر، إذ إنَّ طعم الريق ورائحة الفم تتغيّر بعد النوم، ولكن الصورة تأتي مغايرة عند الشاعر، فهي طعم الخمر أو العسل أو كلاهما، وقد مزجت بالماء الزلال:

---

(1) المصدر نفسه: ص437.

(2) امرؤ القيس: الديوان، ص59.

(3) المسيّب بن علس: الديوان جمع وتحقيق أ.د. أنور أبو سويلم، منشورات جامعة مؤتة، 1994، ص111. تستبيك: أي تأسرك وتسيطر عليك. الأصلتي: الجبين الواسـع الأملـس الواضـح الجميل وربما كان نسبة إلى السيف المجرد من غمده لجمال منظره ولمعانه. المهـا: الثغـر النقي وهي استعارة من البلور. عانية: خمر نسبت إلى موضع في الجزيرة، خمـر عانيـة. اللسان، مادة (عون). وقاع: مفردها وقيع، وهي النقرة في متن حجر في سهل أو جبل يستنقع فيها الماء. شجت: مزجت.

(4) ينظر حول مصطلح المفارقة د. سي ميويك: المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النقدي، ص13، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعـلام، بغداد.

كَأَنَّ رِيقَتَها بَعْدَ الكَـرَى اغْتَبَقَـتْ		صَهْبَاءَ صَافِيةً بالمِسْكِ مَخْتُومَـهْ[1]

وتتكرَّر هذه الصورة عند كثيرٍ من الشعراء:

- أيّامَ تَجْلُـو لَنَـا عَـنْ بَـارِدٍ رَتِـلٍ		تَخَـالُ نَكْهَتَهَـا باللّيْـلِ سُـيابا
إِذَا اللِّثا رَقَأَتْ بَعْـدَ الكَـرَى وَذَوَتْ		وَأَحْدَثَ الرِّيقُ بـالأَفْوَاهِ عَيَّابـا[2]
- مَا رَوْضَةٌ مِنْ رِيَاضِ الحَزْنِ بَاكَرَها		بالنَّبْتِ مُخْتَلِفِ الأَلْـوانِ مَمْطُـورُ
يَوْمَاً بأَطْيَـبَ مِنْهَـا نَـشْرَ رائِحَـةٍ		بَعْدَ المَنَامِ إذا حُـبَّ المعـاطِيرُ[3]
- كَـأَنَّ المُـدَامَ بُعَيْـدَ المَنَـامِ		عَلَتْهَـا، وَتَـسْقِيكَ عَـذْبَاً زُلالاً[4]
- خَوْدٌ كَأَنَّ فِرَاشَـها وُضِـعَتْ بِـهِ		أَضْـغَاثُ رَيْحَـانٍ غَـدَاةَ شِـمالِ
وكَأَنَّهـا اغْتَبَقَـتْ قَـرِيحَ سـحَابَةٍ		بِعُـرى تُـصَفِّقُهُ الرِّيـاحُ زُلالِ
- قُطِبَتْ باصفَرَ مِنْ كَـوَافِرِ فـارِسٍ		سَقَطَتْ سُلاَفَتُهُ مِـنَ الجِرْيَـالِ[5]
- إِذْ ذُقْتَ فَاهَا قُلْـتَ طَعْـمُ مُدَامَـةٍ		مُعَتَّقَةٍ مِمَّا تَجِـيءُ بِـهِ التُّجُـرْ[6]

---

(1) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص111.

(2) أبو زبيد الطائي: شعره، ص37. الرتل: ثغر مرتل، ورتل: مفلج مستوي البنية حسن التنضيد، اللسان، مادة (رتل). سياب: البلح أو السبر الأخضر، اللسان، مادة (سيب). اللثا: ما سال من ماء الشجر من ساقها فخثر. رقأت: جفت. الكرى: النوم. ذوت: ذبلت. عيابا: إذا ظهر العيب.

(3) كعب بن زهير: الديوان، ص78. الحزن: الأرض الخشنة، والروض في الحزونة أحسن منه في السهل، أساس البلاغة، مادة (حزن). المعاطير: جمع معطير وهو الذي يتعهد نفسه بالطيب ويكثر منه، اللسان، مادة (عطر).

(4) ابن قميئة: الديوان، ص113. المدام: الخمرة.

(5) تميم بن أبي بن مقبل: الديوان، ص260–261. الكافور: نبات طيّب الرائحة. الجريال: صبغ أحمر وأُريد به الخمر وهو دون السلاف. الخود: الشابة الناعمة، أساس البلاغة، مادة (خود). الغبق: شرب العشي. قريح السحاب ماؤه حين ينزل.

(6) امرؤ القيس: الديوان، ص51. الصبوح: ما أصبح عندهم من شرابهم فشربوه وقيل الخمر، اللسان، مادة (صبح).

- كَأَنَّ رِيقَتَهاُ بَعْدَ الكَـرَى اغْتَبَقَـتْ مِنْ طَيِّبِ الرَّاحِ، لَمَّا يَعْدُ أن عُتُقـا
شَجَّ السُّقَاةُ، على نَاجُودِهـا شَـبِماً مِنْ مَاءِ لِينَةَ، لا طَرْقاً، ولا رَنِقا[1]

- تَسْقِي الضجيع إذا استسقى بذي أَشَرٍ عَذب المَذَاقَةِ بعدَ النَّـومِ مخمـارِ
كَـأَنَّ مَـشْمُولَةً صـرفاً بريقَتِهَـا مِنْ بَعْدِ رقدَتِهَا، أو شهد مُـشتارِ [2]

- كَـأَنَّ الـسُّلافَ بِأَنْيَابِهَـا يُخَالِطُ فـي النَّـوْمِ عَـذْباً زُلالا[3]

- كَـأَنَّ رِيقَتَهـا، إذا نَبَّهْتَهَـا، كَأْسٌ، يُصَفِّقُها لِـشُرْبٍ سَـاقِي[4]

- أبْـيَضَ اللَّـونِ لَذِيـذاً طَعْمُـهُ طَيِّبَ الرِّيـق إذا الرِّيـقُ خَـدَعْ[5]

- لَيـالِيَ تَـستَبِيكَ، بِـذِي غُـرُوبٍ كَـأَنَّ رُضَـابَهُ، وَهْنـاً، مُـدامُ[6]

- بآنِسَةِ الحَـدِيثِ، رُضَـابُ فيهـا، بُعَيْـدَ النَّـوْمِ كالعِنَـبِ العَـصِيرِ [7]

- كـأَنَّ فَاهَـا إذا اللَّيْـلُ أَلْبَـسَهَا سَيابَةٌ مـا بِهـا عَيْـبٌ ولا أثـرُ[8]

---

(1) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص64–65. ناجودها: إناء الخمر. الشبم: الماء البارد. لينة: اسم بئر وهي من أعذب الآبار في طريق مكة. الطرق: ما بالت به الإبل وتبقرت، الرنق: الكدر.

(2) النابغة الذبياني: الديوان، ص35. الضجيع: النائم بجانبها. ذي أشر: الثغر. مخمار: معطـار برائحة الخمر. المشمولة الصرف: الخمرة الصافية. ريقتها: ريقها. شهد: عـسل. المـشتار: قاطف العسل.

(3) المسيّب بن علس: الديوان، ص126.

(4) سلامة بن جندل: الديوان، صنعة محمد بن الحسن، تحقيق د. فخر الدين قباوة، دار المكتبـة العلمية، بيروت، ط2، 1987، ص142.

(5) سويد بن أبي كاهل اليشكري: الديوان، ص23. خدع: أي ساء طعمه.

(6) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص125. بذي غروب: الغروب. أشر في الأسـنان: أي تفتنـك بثغرٍ ذي أشر. الرضاب: قطع الريق. الوهن: بعد ساعة من الليل.

(7) عروة بن الورد: الديوان، ص63. العنب العصير: يعني الخمر.

(8) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص56.

- كَأَنَّ رِيقَتَهَا بعد الكَـرَى اغْتَبَقَـتْ   مِنْ مَاءِ أَصْهَبَ في الحانوتِ نضَّاحِ
أَو مِنْ مُعَتَّقَـةٍ وَرْهَـاء نَـشْوَتُهَا   أَوْ مِـن أنَابِيـبِ رُمَّـانٍ وَتُفَّـاحِ[1]

وقد جاءت هذه الصورة مكرّرة على ضرب من ضروب البيان وهو التشبيه، وهو ((ممّا اتّفق العقلاء على شرف قدره وفخامة أمره في فن البلاغة))[2]، وقبل أهل النقد والبلاغة ((أدرك الشعراء ما للتشبيه من قيمة فنيّة، وما يتيح لهم من التصرف في القول فعنوا به، ونوّعوا فيه، واتّخذوا منه أداة لتصوير الخلجات النفسيّة التي تعتمل داخلهم، كما صوّروا به الأفكار، وأخرجوها به عن تجريدها، ولهذا كثر في أشعارهم ومأثور كلامهم))[3].

ويشكِّل التشبيه النسبة الأعلى بين أنواع البديع الأخرى، وقد تتبع بعضهم عدد الصور عند بعض الشعراء، ((ففي شعر امرئ القيس زهاء مائتين وسبعين صورة فنيّة، منها قرابة مائتي تشبيه، ومن قرابة مائتي صورة في شعر زهير بن أبي سلمى (منها) مائة وخمسون تشبيهاً، ويدنو من هذا العدد ما في ديوان النابغة الذبياني من التشبيهات))[4].

وثمّة أمر آخر يدعونا إلى زعم التكرار في هذه الصورة؛ هو أنها جاءت ضمن الصورة الذوقيّة، إذ التشبيه جاء بين مذاقين؛ مذاق (فم، ريق، رضاب، الحبيبة) وبين مذاق الخمرة (بمسمّياتها) والعسل الممزوج بالماء الصافي. وكما تكاد تتوحّد أداة التشبيه في الصور، في أداة واحدة (كأنَّ) المتكوّنة من حرف التشبيه (الكاف) و(أنَّ) التي تفيد التوكيد، وغالباً ما تأتي أداة التشبيه سابقة لطرفي التشبيه، ولعلّ ذلك أدعى لتوكيد العلاقة بين المشّبه والمشبّه به، أو لوجه الشبه بينهما.

وربّما وجدنا هذا اللون من الصورة يتكرّر عند شعراء آخرين، كقول بعضهم:

---

(1) أوس بن حجر: الديوان، ص14. اغتبقت: شربت الغبوق وهو شراب العشي. النضاح: الراشح الذي يروي بالشرب. ورهاء: حمقاء وأراد بها الخمرة ويعني الشديدة القوية التأثير.
(2) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة (مختصر تلخيص المفتاح)، دار الجيل، بيروت، ص121.
(3) توفيق الفيل: فنون التصوير البياني، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 1412هـ، ص71.
(4) د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص183.

- لَيَــالِيَ تَــستبيكَ بِــذِي غُــرُوبٍ   يُــشَبَّهُ ظَلْمُــهُ خَــضِلَ الأَقَــاحِي
كَــأَنَّ نِطَافَــةً شِــيبَت بِمِــسْكٍ   هُــدُوءاً فِــي ثَنَايَاهَــا بِــرَاحِ(1)
- أَيَّامَ تَجْلُو لَنَا عَــنْ بَــارِدٍ رَتِــلٍ   تَخَــالُ نَكْهَتَــهُ باللَّيْــلِ سَــيَابا(2)
- كَــأَنَّ جَنِيَّــاً مِــنَ الزَّنَجَبِيــــلِ خَالَطَ فَاهَــا وأَرْيــاً مَــشُورا
وإسْــفِنْطَ عَانَــةَ بَعْــدَ الرُّقَــادِ سَاقَ الرِّصَافُ إِلَيْهَــا غَــدِيرا(3)
- مَتَى تُسْقَ مِنْ أَنيَابِهَا بَعْدَ هَجْعَــةٍ   مِنَ اللَّيْلِ شِرِبْاً حِينَ مَالَتْ طُلاتُهــا
تَخلْهُ فِلَــسْطِيَّاً إِذا ذُقْــتَ طَعْمَــهُ   عَلَى رَبَذاتِ النَّيِّ حُمْشٍ لِثَاتُهــا(4)
- تَجْلُــو بِقَــادِمَتَيْ حَمَامَــةِ أَيْكَــةٍ   بَــرَداً أُسِــفَّ لِثَاتُــهُ بِــسَوَادِ
عَذْبَاً إِذَا سُــئِلَ الخِــلاَسُ كَأَنَّمَــا   شَرِبَتْ عَلَيْــهِ بَعْــدَ كُــلِّ رُقَــادِ
صَهْبَاءَ صَافِيَةً إِذا مَا اسْــتُودِفَتْ   شُجَّتْ غَوارِبُهَا بِمَــاءِ غَــوادِي(5)

---

(1) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص44. بذي غروب: أي فم ذي غروب، والغروب جمع غرب، وهو ماء الفم وصفاؤه. الظَّلم: أن يكون الثغر صافياً يتلألأ. الخضل: الندي المبتل. الأقــاحي: جمع اقحوانة وهي زهرة أوراقها صفراء أو بيضاء مسنّنة. النطافة: الماء القليل. شــيبت: أي خلطت ومزجت. هدوءاً: بعد نيام القوم وهدوء الليل. الثنايا: الأسنان الأربع في مقــدّم الفــم، اثنتان من فوق واثنتان من تحت. الراح: الخمرة.

(2) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص49، وقد تكرّر البيت عند أبي زبيد الطائي، ص37.

(3) المصدر نفسه، ص159. الزنجبيل: نبات طيّب الرائحة. الأري: العسل. الأســفنط: الخمــر. عانة: بلدة بالشام، وقيل في الجزيرة اشتهرت بجودة خمرها. الرصاف: الحجارة المتراصة.

(4) المصدر السابق، ص77. الشرب: الماء المشروب، والمقصود به هنا ريقها. الطلاة: الواحدة الطلى: وهي الآعناق. فلسطي: خمر من فلسطين. الزبدات: واحدتها زبدة الخفيفــة. النّــي: الشحم. حمش: لطيفة ليست غليظة اللحم.

(5) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص116. القادمتان: الريشتان الطويلتان فــي أول الجنــاح. الأيكة: ما التفَّ من الشجر. أسف المسحوق على الشيء: ذرّه عليه كأنّه جعلــه ســفوفاً لــه. الخلاس: المخالسة، اغتنام الفرصة. الصهباء: الخمرة. استودفت: صفِّيت. شجت غواربهــا: كسرت حدّتها.

وممّا يلحظ على الصورة في الشعر الجاهلي طول الحديث عن المشبّه به ((ويسمّي النقاد الغربيون هذا الضرب من التشبيه بالتشبيه الهومري نسبة إلى هومروس صاحب الإلياذة والأوديسة))(1).

وربّما لا تمثّل الصور السابقة هذا الذي ذهبنا إليه بدقّة، فهنالك أمثلة من الصورة المكرّرة نفسها يظهر فيها هذا الطول لامتداد المشبّه به، من ذلك قول أحدهم:

كَأَنَّ رِيقَتَها بَعْدَ الكَرَى اغْتَبَقَتْ ... صِرْفَاً تَخَيَّرَها الحَانونُ خُرْطُومَا
سُلافَهُ الدَّنِّ مَرْفوعاً نَصائِبُهُ ... مُقَلَّدَ الغَفْو والرَّيْحانِ مَلْثُومَا
وَقَدْ ثَوَى نِصفَ حَوْلٍ أَشْهُراً جُدُداً ... بِبَابِ أَفَّانَ يَبْتَارُ السّلالِيمَا
حَتَّى تَنَاوَلَها صَهْبَاءَ صَافِيَةً ... يَرْشُو التِّجارَ عَلَيْهَا والتَّراجِيمَا(2)

وربّما طال الوصف للمشبّه به عند أبي ذؤيب الهذلي وأخرج الصورة عن البساطة إلى صورة مركّبة، ويبدأ الحديث عن المشبّه به حتى إذا ما خلص من ذلك ربطه بالمحبوبة بقوله (بأطيب من فيها) أو (بأطيب منها).

ونعرض إحدى هذه الصور التي يقول فيها(3):

---

(1) د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية، ص183.

(2) الأسود بن يَعْفُر النهشلي: الديوان، نقّحه نوري القيسي، وزارة الثقافة والإعلام، ص60. الحانون: جمع حانٍ: الدكان، والحاني الخمار، وربما قصد التاجر صاحب الدكان (الخمار). الخرطوم: الخمرة السريعة الاسكار، وقيل أول ما يجري من العنب قبل أن يداس. النصائب ما ينصب حول الحوض من حجارة. الفغو: نور الحناء، وقيل أحسن الرياحين وأطيبها. يبتار: يختبر. السلاليم: واحدها سلم وهو ما يرتقى عليه. التراجيم: واحدة ترجمان: الوسيط.

(3) أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص191. ومثل هذه الصورة عند أبي ذؤيب انظر الديوان، ص105، ص115؛ وانظر حسان بن ثابت: الديوان، ص436–438. الفضلة اسم للخمرة وهو ما يلحق بها بعد القِدَم سميت بذلك لأنَّ الصميم هو الذي بقي. أذرعات: اسم بلدة في الشام ينسب إليه الخمر. الهادية: أول الخيل، وقد يريد الشاعر القطاة لسرعتها يشبه بها الناقة. إداوة: مقيرة مطلية بالقار. مُجَنَّة وحسفان: اسماء أمكنة بعينها. القلال: جمع قلة جرة وعاء يحفظ وينقل بها السوائل. لا تغلي: أي تبقى باردة لا ترتفع حرارتها. تزغم: تردد الرغاء في لهازمها.

فَمَا فَضْلَةٌ مِنْ أَذرعاتٍ هَوَتْ بِهَـا مُـذَكَّرَةٌ عَـنْسٌ كَهادِيَـةِ الـضَّحْلِ
سُـلافَةُ راحٍ ضُـمِّنَتْهَا إِداوَةٌ مُقَيَّـرَةٌ رِدْفٌ لآخِـرَةِ الرَّحْـلِ
تَزَوَّدَهَا مِنْ أَهْـلِ مِـصْرٍ وَغَـزَّةٍ عَلى جَسْرَةٍ مَرْفوعَةِ الذَّيْلِ والكِفْـلِ
فَوَافى بِهَا عُسْفانَ ثُـمَّ أَتَـى بِهَـا مَجَنَّةَ تَصْفو في القِـلالِ وَلا تَغْلـي
فَرَوَّحَها مِنْ ذِي المَجَـازِ عَـشِيَّةً يُبادِرُ أُولى السَّابِقاتِ إِلـى الحَبْـلِ
فَجِـئْنَ وَجَـاءَتْ بَيْـنَهُنَّ وإِنَّـهُ لَيَـسْمَحُ ذِفراهـا تَـزَغَّمُ كالفَحْـلِ
فَجَاءَ بِهَـا كَيْمَـا يُـوَمِّيَ حَجَّـهُ نَديمُ كِرَامٍ خَيْـرُ نَكْـسٍ ولا وَغْـلِ
فَبَاتَ بِجَمْعٍ ثُـمَّ تَـمَّ إِلـى مِنـىً فَأَصْبَحَ رَأداً يبتغي المِزْجَ بالـسَّحْلِ
يَمَانِيـةٍ أَحْيالَهَـا مَـظُّ مَأبِـدٍ وآلِ قَراسٍ صَـوْبُ أَرْمِيَـةٍ كُحْـلِ
فَمَا إِنْ هُمَا فـي صَـحْفَةٍ بَارِقِيَّـةٍ جَديـدٍ أُرِقَّـت بالقَـدُومِ وبِالـصَّقْلِ
بِأَطْيَبَ مِنْ فِيهَا إِذَا جِئْـتُ طَارِقَـاً وَلَمْ يَتَبَيَّنْ سَـاطِعُ الأُفْـقِ المُجْلِـي
إِذَا الهَدَفُ المِعْزَابُ صَوَّبَ رَأْسَـهُ وَأَمكَنَهُ ضَفْوٌ مِـنَ الثَّلَّـةِ الخُطْـلِ

يحاول الشاعر أن يقدِّم صورة للمشبّه به، وهي صورة مركّبة يمتزج بها وصف الخمرة مع وصف الناقة التي حملتها، ثمّ المسافات التي قطعتها، والأماكن والبلدان التي مرَّت بها، ولعلّه صبغ عليها نوعاً من الطقوس التي قد ترتفع لدرجة القداسة، فهي صميم الخمرة (فضلة) وهي (سلافة راح) وهي باردة محفوظة في أداة، والأداة (مقرة) لا يقربها ما يخبثها، ثمّ هي مرفوعة الذيل والكفل صافية في قلة. وحاملتها ناقة تحمل صفاة خاصة – مذكرة، عنس، جسرة، تشبه القطاة، وهي أولى السابقات ولها تزغم كالفحل. وتمرّ هذه الخمرة في أماكن يحرص الشاعر على ذكرها أذرعات، مصر، غزة، عسفان، مُجَنَّه، ذي الحجاز، منى، يمانية (اليمن).

وقد يتخلّل الصورة نوعٌ من تبادل الحواس أو ما يسمّى بتراسل الحواس، كقول حسّان بن ثابت:

تَبَلَتْ فُؤادَكَ فـي المَنَـامِ خَرِيـدَةٌ يَـسْقي الـضَّجيعَ بِبَـارِدٍ بـسَّامِ
كالمِـسْكِ تَخْلِطُـهُ بِمـاءِ سَـحَابَةٍ أو عـاتِقٍ كَـدَمِ الـذَّبيحِ مُـدَامِ(1)

والصورة الرابعة التي تتكرّر عند الشعراء هي تـشبيه القطيعـة أو الفـراق وانعدام الأهل في إعادة الصلح أو التلاقي بكسر الزجاج الذي لا يجبر.

وربّما نظر للزجاج وأشكاله من القوارير وأوعية علـى أنهـا ذات صـفات جماليّة، يشبهون بها خيلوهم، كقول شاعرهم:

أَمَـا إِذا اسْـتَدْبَرْتَهَا فَكَأَنَّهَـا قـارُورَةٌ صَـفْراءُ ذَاتُ كَبِـيسِ(2)

وقد يتغنّى الشاعر بالزجاجة التي تضمّنت الخمرة، فيصفها ويظهر جمالياتها:

- بِزُجَاجَـةٍ صَـفْراءَ ذَاتَ أَسِـرَّةٍ قُرِنَتْ بِأَزْهَرَ في الشِّمالِ مُفَـدَّمِ(3)
- وَذُو تُـومَتَيْنِ وَقَـاقُزَّةٌ يَعُـلُّ وَيُـسْرَعُ تَكْرَارَهَـا(4)

والشاعر لا يتوقّف عند ظواهر الأشياء، بل يعمد إلى سبرِ أسرارها وفق مـا كانت معروفة في عصره، وينماز عن غيره في كشف العلاقات بين الأشـياء ويبنـي خيوطاً من العلاقات والتشبيهات بين المعنوي والحسي، فينتج الصورة، التـي تحمـل فوق قيمتها الفنية، فيه دلالة تتّسم بالعمق والإيجاز، وتحقّق مقدرة في التـأثير الـذي يسعى الشعر لتحقيقه في المتلقِّي، فالشعر لا يعتمد على الإقناع والحجّة اللذين يـذهب

(1) حسّان بن ثابت: شرح الديوان، ص418. تبلت فؤادك: أي قطعته أوقفته. خريـدة: عـذراء حيية.

(2) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص70. استدبرتها: نظرت إليها من الوراء. القـارورة. الإنـاء يجعل فيه الشراب. الكبيس: ما كبس فيها من الطيب والزعفران.

(3) عنترة بن شداد: الديوان، ص34. أسرة: جمع أسْرار وهي الخطوط في كل شـيء (العـين، سرّ). الأزهر: الأبيض المستنير. مفدم: هو الساقي أو الإبريق الذي يشد على فمه شيء عنـد السقي.

(4) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص149. التومة: لؤلؤ كالقرط في أُذن الساقي. القاقزة: وعاء لشرب الخمر. يعل: يشرب مرة بعد مرة.

إليهما غير الشعر، وإنما على عدوى التأثير، وربّما أدرك الشعراء الأثر الذي تحدثه الصورة، وقد يكون الأعشى من أكثر الشعراء تكراراً لهذا التشبيه، مثل قوله:

- فَبَانَتْ وَفِي الصَّدْرِ صَـدْعٌ لَهَـا كَـصَدْعِ الزُّجاجَـةِ مَـا يَلْتَـئِمْ[1]

- وَبَانَتْ وَقَدْ أَوْرَثَـتْ فِـي الفُـؤا دِ صَدْعَاً عَلَـى نَأْيِهَـا مُـسْتَطِيرا
كَصَدْعِ الزُّجَاجَـةِ مَـا تَـسْتَطِيعُ كَفُّ الـصَّنَاعِ لَهـا أَنْ تُحِيـرا[2]

- فَبَانَتْ وَقَدْ أَوْرَثَـتْ فِـي الفُـؤا دِ صَـدْعَاً يُخَـالِطُ عَثَّارَهَـا
كَصَدْعِ الزُّجَاجَةِ مَـا يَـسْتَطِيـ ـعُ مَنْ كَانَ يُـشْعَثُ تَجْبَارَهـا[3]

ونلتمس هذه الصورة عند آخرين كقول بعضهم:

- وَأَصْـبَحَ صَـدْعُ الَّـذِي بَيْنَنَـا كَصَدْعِ الزُّجاجَـةِ مَـا يُـشْعَبُ[4]

- أَعَبَّـاسُ إِنَّـا وَمَـا بَيْنَنَـا كَـصَدْعِ الزُّجاجَـةِ لا يُجْبَـرُ[5]

- وأمانَـةُ المُـرِّيِّ حَيْـثُ لقيتُـهُ مِثْلُ الزُّجاجَةِ صَدْعُها لَمْ يُجْبَـرِ[6]

- بَانَتْ وَصَدْعٌ فـي الفُـؤَادِ بِهَـا صُدَعُ الزُّجاجَـةِ لَـيْسَ يَتَّفِـقُ[7]

على أنَّ الشاعر لم يخرج من عالمه في تناول الأشياء وجلب المشبّه به للمشبه الذي يريد تصويره، وإنّما ظهرت مقدرته في حسن الاختيار، وأخال أننا لا نجد ما هو أكثر تعبيراً عن هذه الصورة في مثل هذا الموقف.

---

(1) الأعشى الكبير: شرح الديوان ، ص312.

(2) المصدر نفسه، ص158. بانت: ابتعدت. الصدع: العطب والأثر. تحيرا: أي تعيده إلى سابق عهده.

(3) المصدر نفسه، ص148. عَثّارها: الشر والمكروه. يشعب: يلحم ويصلح.

(4) السموأل: الديوان، ص120.

(5) خفاف بن ندبة: شعره، جمع وتحقيق د. نوري القيسي، مطبعة المعـارف، بغـداد، 1967، ص55.

(6) حسّان بن ثابت: شرح الديوان، ص267.

(7) المسيّب بن علس: الديوان، ص118.

ولا أزعم أنّني سبرت أغوار الشعر الجاهلي، أو أنّني عرضت لكافة الصور المكرّرة، إذ لا تكاد تجد صورة إلاّ وكرِّرت في الشعر الجاهلي حتى تجدهم يقولون هذا المعني تفرّد بن فلان، وربما قصدوا الصورة[1]، ولا أظنّ الصورة غير خلاصة مخاض الفكر، ونتاج ترديد المعنى في الخاطر، وعصارة مزج الواقع ومعالجته في العقل الباطن مع ملكات الخيال، فإذا ما أنتج هذا كلّه الصورة المعبّرة عن مقتضى الحال ووافقت الموقف المراد تقديمه، انطلقت هذه الصورة من عقال الشاعر وأصبحت ملك ثقافة، أو سيمياء لغة، ليس لأحد أن يدّعي ملكها، مثلما هو الموقف الذي أنتجها فهو ليس بمقصور على شخصٍ أو شاعر، فكلما تكرّر الموقف ظهرت الصورة في الأفق، أفق الشاعر فتتكرّر عنده مع اطلاعه على السابقة أو دون اطلاع، وفي الحالة الأولى قد يحاول الشاعر الانزياح عن الصورة السابقة من خلال النسق اللغوي الذي يصعب اختراقه كلياً، ومن ثمّ تأتي الصور ضمن دائرة قد تكون أوسع ولكن ليس خارج دائرة التناص، فالشاعر يختزن في ذاكرته فكر آبائه الشعراء.

---

(1) ينظر على سبيل المثال د. عبد المنعم الزبيدي: مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي، ص261، يقول ((أما تشبيه فتات الصوف بحب الفنا الأحمر، فتشبيه انفرد به زهير ولكن له أشباهاً في الشعر الجاهلي منها تشبيه امرئ القيس بعر الآرام الجاف بحب القلفل: ترى بعد الآرام...))، ويشير بذلك لبيت زهير:

((كأَنَّ فُتاتَ العِهْنِ، في كلِّ منزلٍ نَزَلْنَ به حَبَّ الفنا لم يُحَطَّمِ)).

وكذلك ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص71، في قوله: "قد سُبِقَ زهير إلى هذا المعنى ((لا ينازعه فيه أحد غير كثير...)) إشارة لبيت زهير بن أبي سلمى:

هو الجوادُ الذي يعطيك نائلَهُ عفواً وَيُظْلَمُ أحياناً فَيَنْظَلِمُ.

الفصل الثالث

التكرار الموضوعي

دأبَ الشعراء في العصر الجاهلي على طرح مواضيع بعينها، ويكاد يتوحّد الطرح في الخطوط العريضة، وتوشك الفروق على الاختفاء في التفصيلات الدقيقة.

ويتناول هذا الفصل عدداً من المواضيع كالوقفة الطلليّة، ورحلة الظعائن، ورحلة الشاعر، وقصص الحيوان والكرم.

1.3 الأطلال:

يشكِّل الطلل جزءاً من الحياة التي عاشها العربيّ في العصر الجاهلي، فما يكاد يحلُّ في مكانٍ حتّى يستعدّ للرحيل، يمكن أن نعيد ذلك لطبيعة الحياة الاقتصاديّة التي تعتمد بالدرجة الأولى على تربية الحيوان، ومن ثمَّ أدام الرحيل طلباً للماء والكلأ، وانقلبت المضارب أطلالاً يقف عليها الشعراء يكرِّرون ذكرها دون مللٍ أو كلل.

والطلل ما شَخُصَ من آثار الدّار ورافقته لفظة أخرى هي الرُّسوم والتي تعني ما التصق من الآثار بالأرض[1]. لكنَّ لفظة الطلل صارت تشمل دلالة اللفظين، ويراد بها كل ما خلَّفه القوم وراءهم بعد الرحيل، وراح الشعراء بعد ذلك يفصِّلون في ذكر وتكرار تفاصيل وأجزاء هذا الطلل؛ كالنؤي، والأواري، والأثافي، والرَّماد، والثُّمام، والأوتاد، والحطب، ولم يغب عن بالهم ذكر ما حلَّ به من حيوان بعد الرحيل، وما خلَّفته عوامل الطبيعة فيه؛ كالرياح والأمطار، ثمّ إنّهم يشبِّهونه مرّة بالخطّ والكتابة، وأخرى بالوشم والوشي والنقوش والزخارف.

وربّما افتتح الشاعر هذه المقدّمة بإلقاء التحيّة على الطلل، ويتبع بعضهم التحيّة الدعاء للدار أو للطلل بالسّلامة، وهم بذلك يشخِّصون الدِمَن والأطلال، ويضعونها موضع الشخص الذي يستحقّ التحية، ويدعى له بالسّلامة، ويدرك لغة الخطاب أحياناً، ونستبين أنّه يخاطب من كان في الطلل لا الطلل نفسه أحياناً أخرى، وقد يُضاف الطلل أو الديار لاسم المحبوبة، حين تقدّم لها التحية أو يدعى لها، وفي الغالب يكون التوجّه للطلل؛ كقولهم:

أَلاَ عِمْ صَبَاحاً أَيُّهَا الرَّبْـعُ وانْطِـقِ   وَحَدِّثْ حَدِيْثَ الرَّكْبِ إِنْ شِئْتَ وَاصْدُقِ[2]

أَلاَ عِمْ صَبَاحَاً أَيُّهَا الطَّلَـلُ البَـالِي   وَهَلْ يَعِمْنَ مَنْ كَانَ فِي العُصُرِ الْخَوَالِي[3]

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة (طلل).

(2) امرؤ القيس: الديوان، ص85، عم صباحاً: هي تحية العرب في الصّباح.

(3) المصدر نفسه، ص121.

يَـــا دَارَ عَبْلَـــةَ بـــالْجَواءِ تَكَلَّمِـــي ... وَعِمِّي صَـــباحَاً دَارَ عَبْلَـــةَ واسْـــلَمِي(1)

فَمِيْطِي بِمَيَّاطٍ وإِنْ شِـئْتِ فَـانْعَمِي ... صَباحاً وَرُدِّي بَيْنَنَا الوَصْلَ وَاسْـلَمِي(2)

أَلاَ انْعِمْ صَباحاً أَيُّهَا الرَّبْـعُ واسْـلَمِ ... نُحَيِّيكَ عَـنْ شَـحْطٍ وإِنْ لَـمْ تَكَلَّـمِ(3)

وَقُلْتُ لِـدَارٍ بالجَوِيَّـةِ يَـا اسْلَمِي ... نَعَـمْ ثُـمَّ لَـمْ تَنْطِـقْ وَلَـمْ تَـتَكَلَّمِ(4)

أَلاَ يَا اسْلَمِي لاَ صَرْمَ لِي اليَوْمَ فَاطِمَا ... وَلاَ أَبَـداً مَـا دَامَ وَصْـلُكِ دَائِمَـا(5)

أَلاَ يَا اسْلَمِي بالكَوْكَبِ الطَّلْقِ فَاطِمَـا ... وَإِنْ لَمْ يَكُنْ صَـرْفُ النَّـوَى مُتَلاَئِمَـا

أَلاَ يَا اسْلَمِي ثُمَّ اعْلَمِي أَنَّ حَـاجَتِي ... إِلَيْـكِ فَـرُدِّي مِـنْ نَوَالِـكِ فَاطِمَـا(6)

خَلِيْلَـيَّ عُوجَـا حَيِّيَـا أُمَّ خَـشْرَمِ ... وَلاَ تَعْجَلاَنِي أَنْ أَقُـولَ لَهَـا اسْـلَمِي(7)

عَوِّجُوا فَحَيُّوا لِـنُعْمِ دِمْنَـةِ الـدَّارِ ... مَاذَا تُحَيُّـونَ مِـنْ نُـؤْيٍ وَأَحْجَـارِ(8)

أَلاَ قُلْ لِتَيَّـا قَبْـلَ مِرَّتِهَـا اسْـلَمِي ... تَحِيَّـةَ مُـشْتَاقٍ إِلَيْهَـا مُتَـيَّمِ(9)

أَيَا دَارَ سَلْمَى بِالحَرُورِيَّـةِ اسْـلَمِي ... إِلَـى جَانِـبِ الـصَّمَّانِ فَـالمُتَثَلَّمِ(10)

فَلَمَّا عَرَفْـتُ الـدَّارَ قُلْـتُ لِرَبْعِهَـا ... أَلاَ عِمْ صَبَاحَاً أَيُّهَـا الرَّبْـعُ واسْـلَمِ(11)

وقد يختار الشاعر تعبيراً آخر يفتتح به مقدّمته الطلليّة كطرح سـؤال توجُّـع، موجّه لنفسه التي يجرِّد منها شخصاً آخر يخاطبه، وغالباً ما يبدأ الـسؤال بتركيـب–

(1) عنترة العبسي: الديوان، ص13، الجواء: موضع. والجواء جمع جوّ وهي الأرض الواسـعة المنبسطة، أمّا في البيت فهو موضع بعينه.

(2) أوس بن حجر: الديوان، ص117.

(3) المسيّب بن علس: شعره، ص136، عن شحط: عن بُعد.

(4) حسّان بن ثابت: الديوان، ص344.

(5) المرقّش الأصغر: ديوان المرقشين، ص97، الصرم: القطع.

(6) المصدر نفسه: ص99، الطلق: الذي لا حرّ فيه ولا قرّ ولا شيء يـؤذي، مـتلائم: مـتلاحم موصول.

(7) تميم بن مقبل: الديوان، ص281، عوجا، عاج: مال.

(8) النابغة الذبياني: الديوان، ص32، الدمنة: ما اجتمع من آثار الدّار.

(9) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص344، المرة: طاقة الحبل والقوة والشدّة.

(10) النابغة الجعدي: الديوان، تحقيق د. واضح الصمد، دار صادر–بيروت، ط1، 1998ص164، الحرورية: رملة بناحية الدهناء بمنازل بني تميم، الصمّان: جبل، المتثلم: موضع.

(11) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص11، الربع من رَبَعْتُ: أي أقمت في الربيع.

أمنْ- المكوَّن من – همزة الاستفهام – وحرف الجرّ – من – وتكرّر هذا الأسلوب في الشعر الجاهلي، وكثيراً ما يتبعه الشعراء لفظة رسم أو – آل – أو ذكر – ويأتي السؤال كاشفاً عمّا يعتلج نفس الشّاعر من مشاعر اتجاه هذا الطلل، وما تركه من أثر، يخال أن الآخرين قد أدركوه، أو أنّه خطوة إلى المتلقِّي ليشركه بذكريات مضت، ويعمل على استرجاعها في لحظة حزن قد تتجاوز مجال العاطفة وتتعالق مع الفكر.

ومن أمثلة هذا المفتتح قول بعضهم:

أَمِنْ ذِكْرِ سَلْمَى أَنْ نَأَتْكَ تَنُوصُ ... فَتَقْصُرُ عَنْهَا خُطْوَةً أَوْ تَبُوصُ[1]

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تُكَلَّمِ ... بِحَوْمَانَةِ الدُّرَّاجِ فَالمُتَثَلَّمِ[2]

أَمِنْ آلِ لَيْلَى عَرَفْتَ الطُّلُولاَ ... بِذِي حُرُضٍ مَاثِلاتٍ مُثُولاَ[3]

أَمِنْ دِمْنَتَيْنِ عَرَّجَ الرَّكْبُ فِيْهِمَا ... بِحَقْلِ الرُّخَامَى قَدْ أَنَى لِبَلاَهُمَا[4]

أَمِنْ رَسْمِ دَارٍ بِالجَنَاحِ عَرَفْتَهَا ... إِذَا رَامَهَا سَيْلُ الحَوَالِبِ عَرَّدَا[5]

أَمِنْ ظَلاَّمَةَ الدِّمَنُ البَوَالِي ... بِمُرْفَضِّ الحُبَيِّ إِلَى وُعَالِ[6]

أَمِنْ دِمْنَةٍ عَادِيَّةٍ لَمْ تَأَنَّسِ ... بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الْكَثِيبِ فَعَسْعَسِ[7]

أَمِنْ لَيْلَى وَجَارَتِهَا تَرُوحُ ... وَلَيْسَ لِحَاجَةٍ مِنْهَا مُرِيحُ[8]

---

(1) امرؤ القيس: الديوان، ص71، نأتك: هجرتك، تنوص: تتباعد، تبوص: تعجّل.

(2) زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص9، الحومانة: ما غلظ من الأرض، الدرّاج والمتثلم: موضعان.

(3) المصدر نفسه، ص192، ذو حرض: موضع، المثول: الانتصاب وأيضاً اللاطيء بالأرض.

(4) الشماخ بن ضرار: الديوان، ص108، حقل الرخامى: اسم موضع، أنى: فعل ماضٍ معناه دنا وحان.

(5) تميم بن أبي بن مقبل: الديوان، ص56، الجناح اسم جبل، رام: قصد وأراد، حوالب الوادي: روافده، عرَّد: مال.

(6) النابغة الذبياني: الديوان، ص88، ظلامة: اسم امرأة، مرفض: رمل، الحبي وعال: موضعان.

(7) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص80، عادية: قديمة قِدَم عاد، لم تأنس: لم تطمئن، السقط: منقصع الرمل.

(8) المصدر نفسه، ص48، تروح بمعنى الرواح؛ أي الرجوع بالعشي، وتستعمل بمعنى السير في أي وقت.

أَمِنْ آلِ أَسْمَاءَ الطُّلُـولُ الـدَّوَارِسُ   يُخَطِّطُ فِيهَـا الطَّيْـرُ قَفْـرٌ بَـسَابِسُ[1]
أَمِنْ رَسْمِ دَارٍ مَـاءُ عَيْنَيْـكَ يَـسْفَحُ   غَـدَا مِـنْ مُقَـامٍ أَهْلُـهُ وتَرَوَّحُـوا[2]

وربّما استخدم هذا التعبير في غير هذه المقدّمة[3]، وهنالك مـن يـسمّي هـذه المقدّمة بالوقفة الطللية، ولعلّ ذلك عائد لما يكرّره الشعراء من ذكر الوقوف بالأطلال والتحدُّث إليها ومساءلتها، ومن الأمثلة على ذلك قول بعضهم:

وَقَفْتُ بِهَـا حَتَّـى إِذَا مَـا تَـرَدَّدَتْ   عِمَايَـةُ مَحْـزُونٍ بِـشَوْقٍ مُوكَّـلِ[4]
وَقَفْـتُ بِـهِ أَبْكِـي بُكَـاءَ حَمَامَـةٍ   أَرَاكِيَّـةٍ تَـدْعُو الْحَمَـامَ الأَوَارِكَـا[5]
وَقَفْـتُ فِيهَـا نَـاقَتِي لِـسُؤَالِهَا   فَـصَرَفْتُ والْقَيْنَـانِ تَبْتَـدِرَانِ[6]
وَقَفْتُ بِهَا حَتَّى تَعَالَى لِي الـضُّحَى   لأُخْبِـرَ عَنْهَـا إِنَّنِـي لَـسَؤُولُ[7]
وَقَفْـتُ بِهَـا أُسَـائِلُهَا وَدَمْعِـي   عَلَى الخَـدَّيْنِ فِـي مِثْـلِ الغُـرُوبِ[8]
وَقَفْـتُ بِهَـا أُسَـائِلُهَا طَـوِيلاً   وَمَـا فِيهَـا مُجَاوَبَـةٌ لِـدَاعِي[9]

---

(1) المرقش الأكبر: ديوان المرقشين، ص55، تخطط ترعى وتمشي بها بأمن، بـسابس: الأرض القفر المستوية.

(2) المُرَقِّش الأصغر: ديوان المرقشين، ص87، تروحوا: ساروا في الرواح؛ أي من لـدن زوال الشمس إلى الليل.

(3) امرؤ القيس: الديوان، ص148، قوله:

"أَمِنْ ذِكْرِ نَبْهَانِيَّةٍ حَلَّ أَهْلُهَـا   بِجِزْعِ المَلاَ عَيْنَاكَ تَبْتَدِرَانِ"

النابغة الذبياني: الديوان، ص143، قوله:

"أَمِنْ آلِ مَيَّةَ رَائِحٌ أَوْ مُغْتَدِي   عَجْلاَنَ ذا زَادٍ وَغَيْرَ مُـزَوَّدِ"

(4) امرؤ القيس: الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبـراهيم، دار المعـارف، القـاهرة، 1958، ص368.

(5) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص87، الأراك: نوع من الشجر.

(6) المصدر نفسه، ص120، تبتدران: تنهمران.

(7) الحادرة: الديوان، ص101.

(8) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص32، الغروب: جمع غرب وهو الدلو العظيمة.

(9) المصدر نفسه، ص86.

وَقَفْتُ فِيهَا قَلُوصِي كَـــيْ تُجَــاوِبُنِي أَوْ يُخْبِرَ الرَّسْمُ عَــنْهُمْ أَيَّــةً صَــرَفُوا[1]
وَقَفْتُ فِيهَــا سُــرَاةَ الْيَــوْمِ أَسْــأَلُهَا عَــنْ آلِ نُعْــمِ أَمُونــاً عَبْــرَ أَسْــفَارِ[2]
وَقَفْتُ بِهَا القَلُــوصَ عَلَــى اكْتِئَــابِ وَذَاكَ تَفَــارُطُ الــشَّوْقِ المُعَنِّـــي[3]
فَوَقَفْــتُ فِيهَـــا نَــاقَتِي فَتَحَنَّنَـــتْ لِهَــوَى الــرَّوَاحِ تَتُــوقُ كُــلَّ مَتَــاقِ[4]
وَقَفْتُ بِهَــا مَــا إِنْ تَبِــينُ لِــسَائِلٍ وَهَلْ تَفْقَهُ الــصُّمُّ الخَوَالِــدُ مَنْطِقِــي[5]
وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِــشْرِيْنَ حِجَّــةً فَلأْياً عَرَفْــتُ الــدَّارَ بَعْــدَ التَّــوَهُّمِ[6]
وَقَفْتُ بِهَــا رَأْدَ الــضَّحَاءِ مَطِيَّتِــي أُسَـــائِلُ أَعْلاَمَـــاً بِبَيْــدَاءَ قَــرْدَدِ[7]
وَقَفْتُ بِهِــنَّ حَتَّــى قَــالَ صَــحْبِي جَزِعْــتَ وَلَــيْسَ ذَلِــكَ بِــالنَّوَالِ[8]
فوَقَفْــتُ أَسْــأَلُهَا وكَيْــفَ سُــؤَالُنَا صُــمّاً خَوَالِــدَ مَــا يُبِــينُ كَلاَمُهَــا[9]
وَقَفْتُ بِهَــا لا قَاضِــيَاً لِــي حَاجَــةً وَلاَ أَنْ تُبِــينَ الــدَّارُ شَــيْئَاً فَأَسْــأَلاَ[10]

وممّا يلفت الانتباه في حديثهم عن الطلل، هو تتبُّع الشعراء للأمكنة وحرصــهم على ذكر أسمائها وكأنَّها محاولة لتحديد مكانه على خارطة الجزيرة[11]، وقد يــصعب

(1) المصدر نفسه، ص101، القلوص: الناقة الفتية، أَية صرفوا: أي أية جهة ذهبوا ومضوا.
(2) النابغة الذبياني: الديوان، ص32، أموناً: ناقة قوية يؤمن فيها تجاوز المغازات، عبر أسـفار: ما زالت تستعمل للأسفار.
(3) المصدر نفسه، ص188، تفارط الشوق المعني: تسابق الـشوق المبـرح المـسيب للمـشقّة والنصب.
(4) سلامة بن جندل: الديوان، ص137.
(5) المصدر نفسه، ص156.
(6) زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص10، لأي: مشقة وجهد، توهّم: تفرس.
(7) المصدر نفسه، ص178 الحاشية، رأد الضحاء: وقت ارتفاع الشمس، القردد: ما ارتفع مـن الأرض وغلظ.
(8) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص104، النوال: الشأن، الهمة.
(9) المصدر نفسه، ص165.
(10) الحارث بن ضابئ: شعر بني تميم، ص364،.
(11) د. سعدي الضناوي: أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، دار الفكر اللبنـاني، بيـروت، ط1، 1993، ص219.

حصر هذه الظاهرة ((لأنّها لا يكاد يتخلّص منها شاعر في أيّة قصيدة يبدأها في المطلع التقليدي))[1]. لذا نعرض لبعض المواطن الدالة كقولهم:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ ... بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ
فَتُوضِحَ فَالْمِقْرَاةَ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا ... لَمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمْأَلِ[2]
لِخَوْلَةَ أَطْلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ ... تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ[3]
أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ ... بِحَوْمَانَةِ الدَّرَّاجِ فَالْمُتَثَلَّمِ
وَدَارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا ... مَرَاجِعُ وَشْمٍ فِي نَواشِرِ مِعْصَمِ[4]
عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمُقَامُهَا ... بِمِنَىً تَأَبَّدَ غُولُهَا فَرِجَامُهَا
فَمَدَافِعُ الرَّيَّانِ عُرِّيَ رَسْمُهَا ... خَلَقَاً كَمَا ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلاَمُهَا[5]
بَعْدَ عَهْدٍ لَنَا بِبُرْقَةِ شَمّا ... ءَ فَأَدْنَى دِيَارَهَا الخَلْصَاءُ
فَالْمُحَيَّاةُ فَالصِّفَاحُ فَأَعْنَاقُ ... فَتَاقِ فَعَاذِبٌ فَالْوَفَاءُ
فَرِيَاضُ القَطَا فَأَوْدِيَةُ الشُّرْ ... بُبِ فَالشُّعْبَتَانِ فَالأَبْلاَءُ[6]

---

(1) المرجع نفسه، ص219.

(2) امرؤ القيس: الديوان، ص91–92، السقط: ما تساقط من الرمل، واللّوى: منقطع الرمل حيث يرق (الدخول، الحومل، توضح، المقراة): مواضع بعينها، الرسم: الأثر.

(3) طرفه بن العبد: الديوان، ص19، البرقة: حجارة يخالطها رمل وطين، ثهمد: اسم موضع.

(4) زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص9، الدمنة، الأثر والرماد وما شابه ذلك، الحومانة: المكان الغليظ المنقاد، النواشر: عروق باطن الذراع، المعصم: موضع السوار من المرأة وهو الزند، الدراج والمتثلم الرقمتان: مواضع.

(5) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص163، عفت: درست وأمحت، المحل: الموضع الذي يحلّ فيه، المقام: الإقامة، ومنى اسم موضع، تأبد: توحّش، الغول: الأرض السهلة وقيل ما اغتال البصر فأراك الصغير كبيراً، والكبير صغيراً، وفي هذا البيت (غولها فمقامها) موضعين، المدافع: الأودية التي يتّصل بعضها ببعض، الريان: وادٍ، عُري: خلا.

(6) الحارث بن حلزة اليشكري: الديوان، ص19–20، آذنتنا: أعلمتنا، البين: الفراق، الثاوي: المقيم، (برقة شماء، الخلصاء، المحياة، الصفاح رياض القطا، أودية الشربب، الأبلاء): جميعها أسماء مواضع.

ولا يكتفي الشاعر في رسم الخريطة الجغرافيّة للأطـــلال، أو رصـــد نقـــاط الارتكاز وتحوُّل الحركة، وإنّما يذهب إلى تعميق ذلك من خلال تصوير هذه الأطلال الباقية.

وكثيراً ما يصوِّرها بالكتابة وتوابعها، فتناولوا الشكل ووصفوا الأداة التي كُتب بها وتلك التي كُتب عليها، وكذلك الكاتب وعنايته في تنميق رسومها[1]، وفعل الـــزمن بها بين جدة وقدم وما يظهر من فعل الطبيعة فيها.

وممّا كرَّر ذكره الشعراء من الأدوات التي كُتب عليها الصحف وهي شـــاملة لكثيرٍ من الألفاظ الأخرى؛ كالكتب، والزبر، والورق وغيره، وممّا تكرّر مـــن اللفـــظ نفسه قول بعضهم:

لِمَـــنْ دِمَـــنٌ كَـــأَنَّهُنَّ صَـــحَائِفُ   قِفَارٌ خَـــلاَ مِنْهَـــا الكَثِيـــبُ فَوَاحِـــفُ[2]

عَفَا الرَّسْمُ أَمْ لا بَعْدَ حَـــوْلٍ تجرَّمَـــا   لأَسْـــمَاءَ رَسْـــمٌ كَالـــصَّحِيفَةِ أَعْجَمَـــا[3]

كَوَحْيِ صَحَائِفٍ مِنْ عَهْـــدِ كِـــسْرَى   فَأَهْـــــدَاهَا لأَعْجَـــــمَ طِمْطِمِـــــيٍّ[4]

ويتكرّر ذكر – الوحي – بمعنى الكتابة على الحجر عند أكثر من شاعر:

لَمِـــنِ الـــدِّيَارُ غَـــشِيْتُها بِالفَدْفَـــدِ   كَالْوَحْيِ فِي حَجَرِ المَـــسِيلِ المُخْلِـــدِ[5]

دَوَاثِـــــرُ بَـــــيْنَ أَرْمَـــــامٍ وَغُبْـــــرٍ   كَبَاقِي الـــوَحْيَ فِـــي البَلَـــدِ القِفَـــارِ[6]

---

(1) د. سعدي الضناوي: أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، ص223.

(2) عبد العظيم قناوي: الوصف في الشعر العربي، ط1، 1946، ص245، البيـــت لثعلبـــة بـــن عمرو العبدي، الدمن: جمع دمنة وما يتبقى من آثار القوم بعد رحـــيلهم (كثيـــب، واحـــف): أماكن.

(3) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص195، تجرم الحول: ذهب وانقضى، أعجم: لا يبين.

(4) عنترة العبسي: الديوان، ص105، الوحي عادة ما يشير في الشعر الجاهلي إلى الكتابة علـــى الحجر. الأعجم الطمطمي: الذي لا يبين ولا يفصح عمّا يريده.

(5) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص229، الفدفد: الأرض المرتفعة فيها صلابة وحجارة، وقيـــل هي الأرض الصلبة، وحجر المسيل: الحجر يكون في مسال الماء فهو أصلب لـــه، المخلـــد: المقيم الثابت.

(6) تميم بن مقبل: الديوان، ص147، دواثر: من دثر الشيء إذا درس وزال أثره، الأرمام: جمع رمَّه: وهي القطعة البالية المهترئة من الحبل، الغبر جمع أغبر وغبراء وهو ما كـــان بلـــون التراب أراد به الأثافي أو الرماد.

فَمَـــدَافِعُ الرَّيَّـــانِ عُـــرِّيَ رَسْـــمُهَا خَلَقاً كَمَـــا ضَـــمِنَ الـــوُحِيَّ سِـــلاَمُهَا[1]
دَارٌ لأَسْـــمَاءَ بِـــالْغَمْرَيْنِ مَاثِلَـــةٌ كَالْوَحْيِ لَيْسَ بِهَـــا مِـــنْ أَهْلِهَـــا أَرِمُ[2]
لِمَنْ طَلَلٌ كَـــالْوَحْيِ عَـــافٍ مَنَازِلُـــهْ عَفَا الرَّسُّ مِنْـــهُ فَالرُّسَـــيسُ فَعَاقِلُـــهْ[3]

– وربّما أشارت لفظة – الوحي – الكتابة أو الكتاب بوجه عام:

عَرَفْـــتُ دِيَـــارَ زَيْنَـــبَ بِالْكَثِيـــبِ كَخَطِّ الْوَحْيِ فِـــي الْـــوَرَقِ الْقَـــشِيبِ[4]

ويكرِّرون تشبيه الطلل بالكتاب، وربّما فصّلوا في صفة هذا الكتـــاب كوصـــفه بتنميق، أو الدارس، وهي في مجملها تفيد قدم الطلل، وأنّه لم يبقَ منـــه علـــى وجـــه الأرض سوى آثار لا تكاد تستبينها كالكتابة عفا عليها الزمن في صفحات كتاب:

هَلْ عَرَفْـــتَ الـــدِّيَارَ عَـــنْ أَحْقَـــابِ دَارِسَـــاً آيُهَـــا كَخَـــطِّ الْكِتَـــابِ[5]
لِمَنْ طَلَـــلٌ مِثْـــلُ الكِتَـــابِ الْمُنَمَّـــقِ خَلاَ عَهْدُهُ بَـــيْنَ الـــصُّلَيْبِ فَمُطْـــرِقِ[6]
لِمَنْ دِمْنَةٌ أَقْـــوَتْ بِحَـــرَّةِ ضَـــرْغَدِ تَلُـــوحُ كَعُنْـــوَانِ الكِتَـــابِ المُجَـــدَّدِ[7]
لِمَـــنِ الـــدَّارُ أَقْفَـــرَتْ بِالجَنَـــابِ غَيْـــرَ نُـــؤْيٍ وَدِمْنَـــةٍ كَالكِتَـــابِ[8]

---

(1) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص163، المدافع: مجرى الماء، الريان: واد بحمى ضرية وقيل هو جبل أيضاً، عري رسمها: أُرتحل بعد أن أخلق لسكنهم إياه، الوَحِيَّ: جمع وحي وهو الكتابه، السِلام: الحجارة.

(2) زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص101، الغمران: مثنى الغَمْـــر وهـــو موضـــع، الماثلـــة: المنتصبة، أرِمُ: بمعنى أحد.

(3) المصدر نفسه، ص47، عفا الرس منه: أي درس وتغيّر، والرس والرسيس: ماءان لبني أسد، عاقل: أرض وقيل جبل.

(4) حسان بن ثابت: الديوان، ص70، الورق القشيب: القشيب: الجديد النظيف وربّمـــا أراد بـــه المصقول الجيّد.

(5) عمرو بن قميئة: الديوان، ص81، الدارس: الذي عفا وذهب أثره، الآي: العلامات والآثـــار، مثل آيات، واحدتها آية.

(6) سلامة بن جندل: الديوان، ص153، المنمّق: الحسَّن الوشى، الصُّلَيْبُ ومُطْرِقٌ: موضعان.

(7) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص57، أقوت: خلت، حرة ضرغد: موضع.

(8) المصدر نفسه، ص35، أقفرت: خلت من أهلها، الجناب: موضع.

تَعْرِفُ أَمْــسٍ مِــنْ لَمِــيسَ الطَلَــلْ   مِثْــلَ الكِتَــابِ الــدَّارِسِ الأَحْــوَلِ[1]
مِنَ الأَجْــزَاعِ أَسْــفَلَ مِــنْ نُمَيْــلٍ   كَمَــا رَجَّعَــتْ بِــالقَلَمِ الكِتَابَــا
كِتَــابَ مُحَبِّــرٍ هَــاجٍ بَــصِيرٍ   يُنَمِّقُــهُ وَحَــاذَرْ أَنْ يُعَابَــا[2]

وممّا تكرّر ذكره من المواد التي كتب عليها الرق؛ وهو الجلد الرقيق يسوى ويكتب عليه، وأكثر ما يكون من جلد الغزال، ومن ذلك قول بعضهم:

فَلابْنَةِ حِطَّــانَ بْــنَ قَــيْسٍ مَنَــازِلٌ   كَمَا نَمَّقَ العُنْوَانَ فِــي الــرَّقِّ كَاتِــبُ[3]
بَلِــيْنَ وَتَحْــسِبُ آيَــاتِهِنَّ   عَــنْ فَــرْطِ حَــوْلَيْنِ رَقَّــاً مُحِــيلاَ[4]
كَــسُطُورِ الــرَّقِّ رَقَّــشَهُ   بِالــضُّحَى مُــرَقِّشٌ يَــشِمُهُ[5]
أَتَعْــرِفُ أَطْــلاَلاً وَنُؤْيَــاً مُهَــدَّمَا   كَخَطِّكَ فِــي الــرِّقِ كِتَابــاً مُنَمْنَمَــا[6]

ويستخدم الأديم للغاية نفسها وهو من الأسماء التي تطلق على الجلد الجيّد فيكون صالحاً للكتابة:

الــدَّارُ قَفْــرٌ وَالرُّسُــومُ كَمَــا   رَقَّــشَ فِــي ظَهْــرِ الأَدِيــمِ قَلَــمْ[7]

وهنالك المهرق وهي الصحيفة من القماش تتّخذ للكتابة، وقد تكرّر ورودها في الشعر الجاهلي:

---

(1) أبو فرج الأصفهاني: الأغاني، ج2، ص117، والبيت لعدي بن زيد العبادي. الدارس: القديم، الأحول: الذي يُقْرَأُ

(2) معاوية بن جعفر: الأصمعيات، ص213.
الأجزاع ونميل: موضعان، المحبر: الذي يحسن ويزركش كتابته، هاجٍ: خَبِرَ كتابه عارف بالهجاء أي تعداد الحروف بأسمائها.

(3) الأخفش بن شهاب: شعراء النصرانيّة قبل الإسلام، ص184.

(4) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص192، بلين: درسن وتغيرن، آياتهن: علاماتهن، من فرط حولين: بعد مضي حولين، والمحيل الذي أتى عليه الحول.

(5) طرفة بن العبد: الديوان، ص71، رقشة: دبّجه وزينة، يشمه: يكتبه ويُزيّنه.

(6) حاتم الطائي: شرح الديوان، تحقيق عبّاس إبراهيم، دار الفكر العربي، ط1، 1995، ص55، المنمنم: المنقوش والموشّى.

(7) المرقش الأكبر: ديوان المرقشين، ص67، الرسوم: الآثار، ظهر الأديم: ظاهر الجلد.

هَــاجَ المَنَــازِلُ رِحْلَــةَ المُــشْتَاقِ   دِمَـــــنٌ وَآيَـــــاتُ لَبِـــثْنَ بَـــوَاقِي
لَبِسَ الــرَّوَامِسُ والجَدِيــدُ بِلاَهُمَــا   فَتُــرِكْنَ مِثْــلَ المُهْــرِقِ الأَخْــلاَقِ[1]
كَمْ لِلْمَنَــازِلِ مِــنْ شَــهْرٍ وَأَحْــوَالِ   كَمَا تَقَــادَمَ عَهْــدُ المُهْــرَقِ البَــالِي[2]
سطُورِ يَهُــودِيَّيْنِ فِــي مُهْرَقَيهِمَــا   مُجِيدَيْنِ مِنْ تَيْمَــاءَ أَوْ أَهْــلِ مِــدْيَنِ[3]
لِمَـــنِ الــدِّيَارُ عَفَــوْنَ بِــالحُبْسِ   آيَاتُهَـــــا كَمَهَـــــا رقِ الْفُــــرْسِ[4]

وربَّما توجب توضيح الأمر حول هذه المواد،فهي أكثر المواد تــوفُّراً؛ إذ لــم يستخدم العرب الورق للكتابة إلاّ في أواخر القرن الثامن الهجري[5]، فكلمة كتــاب لا تعني بحال صورة الكتاب المتوفرة بين أيدينا من الورق ومثلها الزبور التــي تتكــرّر أيضاً عند بعض الشعراء كقولهم:

أَتَتْ حِجَجٌ بَعْدِي عَلَيْهَــا فَأَصْــبَحَتْ   كَخَطِّ زَبُورٍ فِــي مَــصَاحِفِ رُهْبَــانِ[6]
لِمَــنْ طَلَــلٌ أَبْــصَرْتُهُ فَــشَجَانِي   كَخَــطِّ زَبُــورٍ فِــي عَــسِيبِ يَمَــانِ[7]
وَجَلاَ السُّيُولُ عَــنِ الطُّلُــولِ كَأَنَّهَــا   زُبُــــرٌ تُجِــــدُّ مُتُونَهَــــا أَقْلاَمُهَــــا[8]
فَنَعــافِ صَــارَةَ فَالْقَنَــانِ كَأَنَّهَــا   زُبُــــرٌ يُرَجِّعُهَــــا وَلِيــــدُ يَمَــــانِ[9]

---

(1) سلامة بن جندل: الديوان، ص132، الروامس: الرياح التي تأتي بــالتراب فتــدفن الطلــل، الجديد: الزمن، الأخلاق: مفردها خلق البالي.
(2) حسان بن ثابت: الديوان، ص382، ورد البيت في اللسان مادة (هرق) برواية لآل أسماء مثل المهرق البالي.
(3) الأسود بن يعفر: الديوان، ص63.
(4) الحارث بن حلزة: الديوان، ص48، عفون: درست، الحُبسِ: موضع في ديار غطفان.
(5) د. ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي، ص88.
(6) امرؤ القيس بن حجر: الديوان، ص145، الحجج: الأعوام والسنون جمع حجة، زبور: الكتاب الذي خط بالمزبر أي القلم.
(7) المصدر نفسه، ص147، شجاني: أثار حزني، العسيب: سعف النخل، يمان نسبة إلى الــيمن وقد كثر فيها الكتابة.
(8) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص165، جلا: كشف، متونها: أوساطها وظهورها ولكنه أراد كلّها، تجد متونها: تعيد عليها الكتابة بعد أن درست.
(9) المصدر نفسه، ص206، النعاف: رؤوس الأودية، صارة والقنان: جبلان، يرجعها: يرددها، وليد يماني: غلام من اليمن.

ومثلما كرَّر الشعراء أسماء الأدوات التي كتب عليها، كرَّروا كــذلك الأدوات التي كتب بها أو استخدمت للكتابة كالقلم والدواة وذكروا الخط أيضاً، من ذلك قولهم:

كَمَـــا خَــطَّ عِبْرَانِيَـــةً بِيَمِينِــهِ بِتَيْمَاءَ حَبْــرٌ ثُــمَّ عَــرَّضَ أَسْـطُرا[1]

أَتَعْرِفُ رَسْمَاً بَيْنَ رَهْمَــانَ فَــالرَّقَمْ إِلى ذِي مَرَاهِيطٍ كَمَــا خُــطَّ بِــالقَلَمْ[2]

أَضْحَتْ دِيَــارُ بَنِــي أَبِيــكِ كَأَنَّهَــا بِــــالبُرْقَتَيْنِ تُخَـــــطُّ بِـــــالأَقْلامِ[3]

مَـــا تَبِـــينُ العَـــيْنُ مِـــنْ آيَاتِهَـــا غَيْــــرَ نُـــؤْيٍ مِثْـــلَ خَـــطٍّ بِـــالْقَلَمْ[4]

ومن ذكرهم للرواة قولهم:

فَلَــمْ يَبْــقَ إِلاَّ دِمْنَـــةٌ وَمَنَـــازِلٌ كَمَا رُدَّ فِــي خَــطِّ الــدَّوَاةِ مِــدَادُهَا[5]

أَكَــبَّ عَلَيْـــهِ كَاتِـــبٌ بِدَوَاتِـــهِ وَحَادِثُــهُ فِــي العَــيْنِ جِــدَّةُ مُهْــرَقِ[6]

عَرَفْــتُ الــدِّيَارَ كَــرَقْمِ الــدَّوَا ةِ يَــذْبِرُهَا الكَاتِـــبُ الْحِمْيَـــرِيُّ[7]

أمّا الصورة الأخرى للطلل عند الشعراء في الجاهليّة فهي التشبيه بالوشم.

ويظهر الوشم في الحياة الجاهليّة كوسيلة من وسائل الجمال أو طلب الجمــال التي تتّخذها المرأة، وقد استمرّ ذلك بعد مجيء الإسلام – وإن كان الإسلام قــد نهــى عن ذلك، ولكن الشعر يتعامل مع الوشم بصورة أخرى وغاية ومقصد آخرين. وقبــل أن نسوح في هذا أو ذاك نتذكّر أنّ الشعر ليس من واجبه أو هدفه نقل الواقــع نقــلاً

---

(1) الشماخ بن ضرار: الديوان، ص47، العبرانية: لغة اليهود، الحَبْر: العــالم بتحبيــر الكــلام، عرض: كتب عجلاً بغير إتقان، تيماء: بلد.

(2) كعب بن زهير: الديوان، ص66، (رهمان والرقم، ذو مراهيط): مواضع.

(3) توبة مضرس: شعر بني تميم في الجاهلية، ص74، البرقتان: موضع.

(4) د. محمد علي الهاشمي: عدي بن زيد العبادي الشاعر المبتكر حياته وشــعره، دار البــشائر الإسلامية، ط2، 1987، ص208.

(5) المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، ص379، عبد الله بن عنمه الضبي.

(6) سلامة بن جندل: الديوان، ص154، حادثه: جديده، كأنّه في عينيه كتاب مجدد.

(7) أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص204، الرقم: الخط والأثر، يذبرها: يكتبهــا مثــل يزبرهــا، اللسان، مادة (ذبر). وفيه بيت أبي ذؤيب شاهد على ذلك، الحميري: نسبة إلى حمير بن ســبأ ابن يشجب بن يعرب بن قحطان، ومنه كانت الملوك في الدهر الأول ولهــم لغــات وألفــاظ تخالف لغات سائر العرب، انظر لسان العرب المحيط، مادة (حمر).

حرفيًّا، وإنّما تسخير الواقع من أجل تقديم الفكر بشكل شعوري تأثيري، وقبل ذلك – وحتى لا نخرج عن مسار الدراسة في هذا الفصل؛ وهو رصد تكرار تشبيه الطلل بهذا الوشم أو ذاك الوشي الذي هو قريب منه، واعتمد للزينة والزركشة والتخطيط ويستخدم في ذلك أصباغ مختلفة، وأكثر ما يكون في صبغ الثياب وتزيينها[1]. قال ابن منظور: ((وشى الثوب: حسّنه، ووشاه: نمنمه ونقشه وحسّنه))[2].

وتظهر المفارقة في توظيفهما – الوشم والوشي – في ظاهرة الطلل في الشعر الجاهلي، فهما وإن كانا يفيدان الثبات ومقاومة الزوال عند عناصر الطلل أو أجزائه، إلاّ أنّهما في الوقت ذاته يدلاّن على الإنمحاء والاندثار والتآكل.

ومن أمثلة تشبيههم الطلل بالوشم قولهم:

أَمْسَتْ بِمُسْتَنِّ الرِّيَاحِ مُفِيلَةً   كَالَوشْمِ وُجِّع فِي اليَدِ المَنْكُوسِ[3]

فَكَأَنَّ مَا أَبْقَى البَوَارِحُ وَالأَمْطَا   رُ مِنْ عَرَصَاتِهَا الوَشْمُ[4]

كَوَشْمِ المِعْصَمِ المُغْتَالِ عُلَّتْ   رَوَاهِشُهُ بِوَشْمٍ مُسْتَشَاطِ[5]

---

(1) انظر حول الوشم والوشي د. فايز القرعان: الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1988.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة (وشي).

(3)عبد الله بن عنمه: المفضليات، ص105.

(4) المخبل السعدي ربيعة ابن ربيعة: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص110، البوارح: الرياح الشداد، العرصات: جمع عرصة: ساحة الدار وجنحها.

(5) أبو زيد محمد بن الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق د. محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط3، 1999، المتنخل بن عويمر الهذلي، ص597، المعصم المفتال: الذي أمعن فيه الوشم، علت: كرر عليها مرة بعد الأخرى، الرواهش: العروق الناتئة، مستشاط: موقد بالنار.

أَلاَ يَـــــا دَارَ عَبْلَـــــةَ بِـــــالطَّوِيِّ كَرَجْـعِ الوَشْـمِ فِـي كَـفِّ الهَـدِيِّ[1]
لِخَوْلَـــةَ أَطْـــلاَلٌ بِبُرْقَـــةَ ثَهْمَـــدِ تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَــاهِرِ اليَّـدِ [2]
وَدَارٌ لَهَـــا بِـــالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَـــا مَراجِعُ وَشْـمٍ فِـي نَوَاشِـرِ مِعْـصَمِ[3]
يَلُحْـــنَ كَـــأَنَّهُنَّ يَـــدَا فَتَـــاةٍ تُرَجَّــعُ فِـــي مَعَاصِـــمِهَا الوُشُـــومُ[4]
هَـــاجَ الفُـــؤَادَ مَعَـــارِفُ الرَّسْـــمِ قَفْـــرٌ بِـــذِي الهَـــضَبَاتِ كَالوَشْـــمِ[5]
أَوْ رَجْعُ وَاشِـمَةٍ أُسِـفَّ نَؤُورُهَـــا كِفَفـــاً تَعَـــرَّضَ فَـــوْقَهُنَّ وِشَـــامُهَا[6]
بِـــرَقْمٍ وَوَشْـــمٍ كَمَـــا زَخْرَفَـــتْ بِمِيْـــشَمِهَا المُزْدَهَـــاةُ الهَـــدِيُّ[7]
هَـــلْ تَعْـــرِفُ المَنْـــزِلَ بَالأَهِيـــلِ كَالْوَشْـمِ فِـي المَعْـصَمِ لَـمْ يُجْمِـلِ[8]

وممّا جاء في أشعارهم من تشبيه للطلل بالزخارف والتطريز قولهم:

---

(1) عنترة بن شداد: الديوان، ص105، الطوي: موضع وهو بئر، الهدي: المـرأة تهـدى إلـى زوجها، وقد وردت (رسغ) مكان كف، مصطفى السقا: مختار الشعر الجاهلي، ط2، 1948، ص394، وأخاله أقرب للصَّوب.

(2) طرفة بن العبد: الديوان، ص19، البرقة: المكان الذي يختلط فيه الحـصى برملـه، ثهمـد: موضع، تلوح: تظهر.

(3) زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص9، الرقمتان: موضعان، مراجيع وشم: أي ترجيع الوشـم وإعادته، النواشر: عصب الذراع.

(4) المصدر نفسه، ص148، يلحن: يظهرن.

(5) المصدر نفسه، ص272، هاج: أثار وأحزن، المعارف: العلامات المعروفة، القفر: الخـالي، وذي الهضبات: موضع.

(6) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص165، الرجع: الترديد مرة تلوى الأخرى، الواشمة: التي تـشم، أسف: سقي وذر عليه النؤور، النؤور: مادة الوشم قيل هو شحم يحرق ويكب عليه إنـاء ثـم يؤخذ دخانه من الإناء، الكفف: جمع كفة: الدارة أو الحلقة، تعرض: أخذ يميناً أو شـمالاً دون قصد.

(7) أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص204، زخرفت: زيّنت، الميشم: إبرة تضرب بها المرأة فـي يدها وكفّها، المزدهاة: استخفها عجب بنفسها.

(8) الهذليون: ديوان الهذليين، الدار القومية للطباعـة والنـشر، القـاهرة، 1965، ج2، ص1، المتنخل، مالك بن عويمر، الأهيل: موضع، لم يجمل: لم يوشم.

فَمَا أَحْـدَثَتْ فِيهَـا العُهُـودُ كَأَنَّمَـا تَلْعَـبُ بِالـسِّمَانِ فِيهَـا الزَّخَـارِفُ[1]
كَـأَنَّ مَجَـرَّ الرَّامِـسَاتِ ذُيُولَهَـا عَلَيْـهِ حَـصِيرٌ نَمَّقَتْـهُ الـصَّوَانِعُ[2]
أَتَعْرِفُ رَسْـمَاً كَـاطِّرَادِ المَـذَاهِبِ لِعَمْرَةَ وَحَشاً غَيْـرَ مَوْقِـفِ رَاكِـبِ[3]
أَتَعْرِفُ رَسْمَ الـدَّارِ قَفْـراً مَنَازِلُـهْ كَجَفْنِ اليَمَانِ زَخْرَفَ الوَشْـيَ مَاثِلُـهْ[4]

ولم يتوقّف الشاعر الجاهلي عند هذه التشبيهات، بل ذهب يفـصِّل فـي ذكـر أجزاء الطلل، وهو بذلك يقرِّبك من المشبه – الطلل – الذي سعى لغرسه في ذاكـرة المتلقِّي لغايات – مجال بحثها الفصل القادم من الدراسة – ويجعله قريباً من الـصورة التي يرسمها، فدقّة التفاصيل من أساليب القص التي يأسر بها القاصُ المتلقّي أو يدخله لعالمه المتشكِّل، ومن ثمّ راح الشعراء يكرِّرون هذه التفاصيل والأجزاء الطلليّة، ومن هذه الأجزاء:

النؤي والأواري[5]: والنؤي حفير يتَّخذ حول الخيمة أو الخباء يمنع ماء المطر من دخولها، أمّا الأواري فهي معالف الدواب ومحابسها ومربطها تبقى آثار الحـوافر بارزة بعد الرحيل عن المضارب.

ويبدو أنَّ النؤي تدوم آثارها مدّة أطول من الأواري، لذا يكثر تكرارهـا فـي الشعر الجاهلي، وربّما كان هذا التكرار للنؤي مردّه الارتباط المباشر للنؤي بالمسكن وأهله، في حين ترتبط الأواري بدوابهم.

---

(1) عبد العظيم قناوي: الوصف في الشعر العربي، ط1، 1949، ص245، ثعلبـة بـن عمـرو العبدي: العهود جمع عهد ويقصد بها الأمطار، السمان: الأصباغ التي يزخرف بها الـسقوف وغيرها.

(2) النابغة الذبياني: الديوان، ص79، الرامسات: الرياح السافيات، ذيولها: أواخرهـا، حـصير: بسط تصنع من القش.

(3) قيس بن الخطيم: الديوان، ص76، اطراد: التتابع، المذاهب: جلود تجعل فيها خطوط مذهّبة، وحشاً: قفراً، موقف راكب: يعني وقوفه نفسه.

(4) طرفه بن العبد: الديوان، ص63، الجفن: الغمد، اليمان: أي السيف اليمان، زخـرف: زيّـن، الوشي: النقش، ماثله: صانعه.

(5) ابن منظور: لسان العرب، مادة (نأي).

ونعرض لبعض ما ورد في شعرهم:

وبَقِيَّةَ النُّؤْيِ الَّذي رُفِعَتْ أَعْضَادُهُ فَثَوَى لَهُ جِذْمُ[1]
لَعِبَتْ بِهَا رِيْحُ الصَّبَا فتَنَكَّرَتْ إلاَّ بَقِيَّةَ نُؤْيِهَا المُتَهَدِّمِ[2]

وقد يذكر أجزاء أخرى من الطلل إلى جانب النؤي؛ كالرماد أو الثمام، والأوتاد الشعث:

رَمَادٌ كَكُحْلِ الْعَيْنِ لأْياً أُبينُهُ وَنُؤْيٌ كَجِذْمِ الحَوْضِ أَثْلَمُ خَاشِعُ[3]
إلاَّ الأَوَارِيَّ لأْياً مَا أُبَيِّنُهَا وَالنُّوْيَ كَالحَوْضِ بالمَظْلُومَةِ الجَلَدِ
رُدَّتْ عَلَيْهِ أَقَاصِيهِ ولَبَّدَهُ ضَرْبُ الوَلِيدَةِ بالْمِسْحَاةِ فِي الثَّأَدِ[4]
عَرِيَتْ وكَانَ بهَا الجَمِيعُ فَأَبْكَرُوا مِنْهَا وَغُودِرَ نُؤْيُهَا وَثُمَامُهَا[5]
وَآرِيّاً بِعَهْدٍ مُرْتَدَاتٍ أَطَلْنَ بِهَا الصُّفُونَ إذَا افْتُلِينَا[6]
تُبِينُ رَمَادَهَا ومَخَطَّ نُؤْيٍ وَأَشْعَثَ مَاثِلاً فِيْهَا ثَوِيَّا[7]

---

(1) المخبّل السعدي: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص110، ، أعضاء: جوانب، ثوى: أقام، الجذم: البقية تبقى من الشيء.
(2) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص141، التنكر، الدروس.
(3) النابغة الذبياني: الديوان، ص79، لأي: جهد، أثلم: متشقّق، خاشع: ملتصق بالأرض.
(4) المصدر نفسه، ص19-20، الظلومة الجلد: الأرض الصلبة حفر فيها حوض على غير استحقاق منها لذلك؛ أي ليست بموضع تحويض، يقال ظلمت الحوض، إذا عملته في موضع لا تعمل فيه الحياض، اللسان، مادة (حوض)، أقاصه: ما شذّ منه وبعد، الوليدة: الخادمة الشابة، الثأد: المكان الندي، المسحاة: ما يسحب به كالمجرفة.
(5) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص165، عريت: خلت فلم يبقَ بها أحد، أبكروا: غدوا منها بكرة، غودر: ترك، الثمام: شجر ناعم يلقونه على بيوتهم من الحر أو يسدون به الخلل في الشتاء.
(6) أميّة بن أبي الصلت: الديوان، ص84، مرندات: من الرَّنْد: وهو شجر طيّب الرائحة من شجر البادية، صنفت الدابة: إذا قامت على ثلاث، وثنت سنبك يدها الرابع، وافتلى المهر: عزله عن الرضاع وفطمه.
(7) عمرو بن قميئة: الديوان، ص128، الرماد: دقاق الفحم من حراقة النار وما هبا من الجمر فطار دقيقاً يستدلّ به على مكان القوم بعد الرحيل، المخط: الرسم والعلامة، الأشعث: الوتد صفة غالبة على الاسم وسمي لشعث رأسه.

وهنالك الأثافي، وهي حجارة ثلاثة توضع تحت القدر ترفعه عن النّار، وربما تقارب تكرارها في الشعر الجاهلي من تكرار النؤي، وغالباً ما توصف بالسَّواد وهي سفع من فعل النّار بها:

هَلْ بِالْمَنَازِلِ إِنْ كَلَّمْتَهَا خَرَسُ ... أَمْ مَا يَبَانُ أَثَافٍ بَيْنَهَا قَبَسُ
كَالْكُحْلِ أَسْوَدَ لأْياً مَا تُكَلِّمُنَا ... مِمَا عَفَاهُ سَحَابُ الصَّيْفِ الرَّجْسُ(1)
إلاَّ رَمَاداً هَامِداً دَفَعَتْ ... عَنْهُ الرِّيَاحَ خَوالِدٌ سُحْمُ(2)
فَلَمْ يَبْقَ مِنْهَا سِوَى هَامِدٍ ... وَسُفْعُ الخُدُودِ مَعاً والنُّؤْيُ
وَأَشْعَثَ فِي الدَّارِ ذِي لِمَّةٍ ... لَدَى آلِ خَيْمٍ نَفَاهُ الأَتِيُّ(3)
فَمَا تَبِينَ مِنهَا غَيْرُ مُنْتَضِدٍ ... وَرَاسِيَاتٍ ثَلاثٍ حَولَ مُنْتَصِبِ(4)
هَلْ تَعرِفُ الدَّارَ عَفَا رَسْمُهَا ... إِلاَّ الأَثَافِيَّ وَمَبْنَى الخِيَمْ(5)
وَلَقَدْ حَبَسْتُ بِهَا طَوِيْلاً نَاقَتِي ... أَشْكُو إِلَى سُفْعٍ رَوَاكِدَ جُثَّمِ(6)

ويكرّر الشعراء تشبيه الأثافي بحمامات ثلاث:

فَأَبْقَيْنَ الطُّلُولَ مُخَبَّيَاتٍ ... ثَلاَثَاً كَالْحَمَائِمِ قَدْ بُلِينَا(7)
خَلاَءُ المَبَادِي مَا بِهِ غَيْرُ رُكَّدِ ... ثَلاَثٍ كَأَمْثَالِ الحَمَائِمِ جُثَّمِ(8)

---

(1) الأسود بن يعفر النهشلي: الديوان، ص38-39، القبس: الجمرة المشتعلة، الرجس: شدّة الصوت.

(2) المخبل السعدي: شعر بني تميم، ص110، هامد: خامد، خوالد: بواقي، سحم: ضاربة إلى السواد.

(3) أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص205، السفع: الأثافي قد سعفتها النار وغيّرت لونها وسودتها، الآل: الخشب، نفاه: ألقاه، الآتي: السيل يأتي من غير مطر؛ أي تمطر منطقة أخرى فيصل سيلها لهذه الأطلال وقذف بما يحمله.

(4) خفاف بن ندبة: الديوان، ص125، وقد نسب هذا البيت لعمر بن معد يكرب وللعباس بن مرداس، الراسيات الثلاث: الأثافي، النضد: الخشب بعضه فوق بعض.

(5) المرقش الأكبر: ديوان المرقشين، ص73.

(6) عنترة بن شداد، الديوان، ص29.

(7) أمية بن أبي الصلت: الديوان، ص84.

(8) حسان بن ثابت: الديوان، ص449، ركد ثلاث: يعني الأثافي، والمبادي: الظاهر أي ظاهرات.

وَغَيْــرُ ثَــلاَثٍ كَالْحَمَــامِ خَوَالِــدٍ وَهَــابٍ مُحِيــلٍ هَامِــدٍ مُتَلَبِّــدِ[1]
وَثَـــلاثٍ كَالحَمَامَـــاتِ بِهَـــا بَـــيْنَ مَجْثَـــاهُنَّ تَوْشِـــيمُ الحمـــمْ[2]
كَــأَنَّ خَوَالِــداً فِــي الــدَّارِ سُــفْعاً بِعَرْصَتِهَا حَمَامَـــاتٌ وُقُـــوعُ[3]

وربّما سلك الشعراء مسلكاً آخر في تشبيه الأثافي، حيث ندرك عمق التصوير، ونستشعر قرب الشاعر من هذه الأشياء، وأنّ ثمّة رؤية وفكراً في هذا التشبيه يتجاوز بها الشاعر الرؤية البصرية أو تشابه اللون؛ وذلك حين يختار النوق ليشبّه بها الأثافي، ويجعلها في حالة خاصة – أظآر – فليس من تلاقٍ بين المشبّه به والمشبّه سوى الفكر؛ أقصد في فكر الشاعر الذي يقدّمه للمتلقّي تاركاً له معالجة الصورة:

رَمَـــادٌ بَـــيْنَ أَظْـــآرٍ ثَـــلاثٍ كَمَـــا وُشِـــمَ الـــرَّوَاهِشُ بِـــالنّؤُورِ[4]

ولكنَّ هذا الرقم ينتقل مع النوق – الأظآر – في صورة أخرى وكأنَّ صورة الحزن واللوعة تكتمل عند المشبّه عندما تكون الأظآر ثلاثاً:

فَمَـا وَجْـدُ أَظْـآرٍ ثَـلاثٍ روَائِـمٍ رَأَيْنَ مَجّـراً مِـنْ حُـوَارٍ وَمَـصْرَعَا[5]
لَعَمْـرُكَ مَـا ثَـلاثٌ حَائِمَـاتٌ عَلَـى رُبَـعٍ يَـرِعْنَ وَمَـا يَرِيـعُ[6]

---

(1) زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص177، ثلاث يعني الأثافي، الخوالد: الباقية المقيمة، الهابي: رمد عليه هبوه أي غبرة، المحيل: الذي أتى عليه الحول، المتلبد: الذي توالت عليه الأمطار فالتصق بعضه ببعض.

(2) عدي بن زيد العبادي: الديوان، ص73، الثلاث: الأثافي، توشيم الحمم: آثار الوقود وقد صار فيها كالوشم.

(3) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص97، الخوالد: الأثافي لأنها تبقى بعد دروس الطلل.

(4) المصدر نفسه، ص77، الأظآر: جمع ظئر وهي الناقة العاطفة على غير ولدها المرضعة له، والأظآر هنا حجارة الموقد الثلاث – الأثافي شبّهت بها لتعطفها حول الرماد كتعطف الأظآر حول الفصيل، الرّواهش: أعصاب وعروق في الذراع، مفردها راهش وراهشة.

(5) متمم بن نويرة اليربوعي: مالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي: مجموع شعرهما، تأليف ابتسام الصفار، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1968، ص135.

(6) عمرو بن معد يكرب: الديوان، ص134، الثلاث: النوق، حائمات: طائفات، الربع: الفصل الذي ينتج في الربيع وهو أول النتاج، يرعن وما يريع: يرجعن وما يرجع.

ولا أخال أنّ لهذا الرقم – ثلاث – مصدراً آخر غير الأثافي التي توضع تحت القدر فلا تكون اثنتين ولا أربعاً، أمّا النوق فقد تكون واحدة ثكلى أو اثنتين أو أي رقم غير ثلاثة، وإنّما هو كشف عن انشغال الشاعر الجاهلي بهذا المنظر المتشكّل للأثافي بعد رحيل القوم وبقاء الأثافي في ثلاثتها ثاوية.

وعندما تقفر المضارب وتتحوّل إلى أطلال، يحلّ بها ساكن جديد وينتشر حيوان الصحراء في مرابعها، وقد دأب الشعراء على ذكر هذا الجزء من لوحة الطلل بألوان وضروب مختلفة، بين أنواع الحيوان، وحالات وجودها بين الثيران والظباء والعين، والآرام، مختلفة الألوان بين أدم وعفر وورد، ومنها عوذ المطافل والمتالي، ولا تكاد تخلو لوحة طللية من هذه الصورة أو بعضها كقول بعضهم:

أَوْطَنَتْهَا عُفْرُ الظِّبَاءِ وَكَانَتْ   قَبْلُ أَوْطَانَ بُدَّنٍ أَتْرَابِ[1]

تَظَلُّ النِّعَاجُ العِينُ فِي عَرَصَاتِهَا   وَأَوْلاَدُهَا مِنْ بَيْنِ فَذٍّ وَتَوْأَمِ[2]

تَمْشِي بِهَا الثِّيرَانُ تَرْدِي كَأَنَّهَا   دَهَاقِينُ أَنْبَاطٍ عَلَيْهَا الصَّوَامِعُ[3]

فَجَنْبِ عُنَيْزَةٍ فَذَوَاتِ خَيْمٍ   بِهَا الغِزْلاَنُ وَالْبَقَرُ الرِّتَاعُ[4]

إلاَّ مِنَ العِينِ تَرْعَى بِهَا   كَالفَارِسِيِّينَ مَشَوْا فِي الكُمَمْ[5]

تَقْرُو بِهَا البَقَرُ المَسَارِبَ   واخْتَلَطَتْ بِهَا الآرَامُ وَالأُدْمُ

وَكَأَنَّ أَطْلاَءَ الجَآذِرِ وَالغِزْ   لاَنِ حَوْلَ رُسُومِهَا البَهْمْ[6]

---

(1) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص36، أوطنتها: جعلتها وطناً لها، عفر الظباء: ما يعلو بياضه حمرة، بدَّن جمع بادن: جسم، أتراب جمع ترب: صديق.

(2) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص136، النعاج: البقرة الوحشية، العين: جمع عيناء وهي واسعة العينين، الفذ: الفرد أي الواحد، التوأم: الاثنين.

(3) المصدر نفسه، ص89، تردي: تعدو، الدهاقين: جمع دهقان وهو التاجر واللفظة فارسية معرّبة، الصوامع: البرانس أي القلانس.

(4) المصدر نفسه، ص86، عنيزة وذوات خيم: موضعان، الرتاع: التي تأكل ما تشاء وتذهب وتجيء في المرعى نهاراً والرتع لا يكون إلاّ في الخصب والسعة.

(5) المرقش الأكبر: ديوان المرقشين، ص73، الكمم: القلانس يرتديها الفرس.

(6) المخبل السعدي: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص110-11 ، تقرو: تتبع، المسارب: المراعي والطرف، الآرام: الظباء البيض البطون السمر الظهور، الأطلاء: الصغار من ذوات الظلف، البهم: صغار المعزي.

أَثِيــــثٌ نَبْتُـــــهُ جَعْـــــدٌ ثَـــــرَاهُ بِــــهِ عُـــوذِ المَطَافِــــلِ وَالمَتَـــــالِي[1]
تُزَجِّي بِهِ خُــنْسُ الظِّبَــاءِ سِــخَالَهَا جَآذِرُهَـــــا بِــــــالجَوِّ وَرْدٌ وَأَصْــــبَحُ[2]
تَبَدَّلَ بَعْــدِي مِــنْ سُــلَيْمَى وَأَهْلِهَــا نَعَامــــاً تَرَعَّـــــاهُ وَأُدْمــــاً تَرَائِكَــــا[3]
فَعَــلاَ فُــرُوعُ الأَيْهُقَــانِ وَأَطْفَلَــتْ بَــــالجَلْهَتَيْنِ ظِبَاؤُهَــــا وَنَعَامُهَـــــا
والعِــينُ سَــاكِنَةٌ عَلَــى أَطْلاَئِهَــا عُــوذاً تَأَجَّــلُ بِالفَــضَاءِ بِهَامُهَــا[4]
بِهَا العِــينُ وَالآرْآمُ يَمْــشِينَ خِلْفَــةً وَأَطْلاَؤُهَا يَنْهَــضْنَ مِــنْ كُــلِّ مَجْــثَمِ[5]
فَذَرُوةُ فَالجَنَابُ كَأَنَّ خُنْــسَ النِّــــ ــــــعَاجِ الطَّاوِيَــاتِ بِهَــا المُــلاَءُ
تَحَمَّــلَ أَهْلُهَــا مِنْهَــا فَبَــانُوا عَلَـــى آثَــارِ مَــنْ ذَهَــبَ العَفَــاء
كَــأَنَّ أَوَابِــدَ الثِّيــرَانِ فِيهَــا هَجَــائِنُ فِــي مَغَابِنِهَــا الطِّــلاَءِ[6]
لاَ شَــيءَ فِيهَــا غَيْــرَ أَصْــوِرَةٍ سَــفْعِ الخُــدُودِ يُلَحْــنَ فِــي الــشَّمْسِ[7]
لاَ أَرَى إِلاَّ النِّعَـــــامَ بِـــــهِ كَالإِمَــــاءِ أَشْــــرَفَتْ حُزَمُــــهْ[8]

---

(1) النابغة الذبياني: الديوان، ص89، أثيث: غزير كثير، جعد: متلبّد، المطافل والمتالي: اللائــي لهن أطفال وأولاد تلونهن.

(2) المرقش الأصغر: ديوان المرقشين، ص87، تزجي: سوق، سخالها: أولادها، الجآذر: جمــع جؤذر ولد البقر، الورد الذي تعلوه حمرة، ولا تصبح حمرته أشد.

(3) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص86، ترعَّاه: أي ترعاه مرّة بعد المرة، الأدم: الظبــاء التــي ليست بخالصة البياض، الترائك جمع تريكة: أي المتروكة.

(4) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص164–165، الأيهقان: الجرجير البري، جهلتان: جانبا الــوادي، ساكنة: آمنة مطمئنة لا تنفر، الأطلاء والأولاد والمفرد طلا، تأجل: تجتمع فتصبح إجــلاً أي قطيعاً، الفضاء: متّسع الأرض، العوذ: حديثة الولادة.

(5) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص10، خلفة: أي إذا ذهب قطع خلفه آخر، المجثم: المــريض، وانظر الديوان، ص272.

(6) المصدر نفسه، ص123–125، الخنس: قصيرة الأنف، الملاء: أرديــة الحريــر البيــضاء، الغابن: بطن أصل الفخذ، الطلاء: القطران.

(7) الحارث بن حلزة اليشكري: الديوان، ص48، أعراض الجماد: نــواحي الأرض المرتفعــة، الأصورة جمع صوار وهو قطع البقر، سفع جمع أسفع وهو الأسود المشرب بحمرة.

(8) طرفة بن العبد: الديوان، ص71، الإماء: الخادمات الشابات، حزمه: الحــزم علــى رؤوس الإماء.

لَــيْسَ فِيهَــا مَــا إِنْ يُبَــيِّنُ لِلــسَّا ئِـــــلِ إِلاَّ جَــــآذِرٌ وَرِئَــــــالُ[1]
وَخَيْطَــاً مِــنْ خَوَاضِــبَ مُؤْلِفَــاتٍ كَــــأَنَّ رِئَالَهَــــا أُرْقُ الإِفَــــالِ
تَحَمَّـــلَ أَهْلُهَــا وَأَجَــدَّ فِيهَــا نِعَــاجُ الــصَّيْفِ أَخْبِيَــةَ الظِّــلاَلِ[2]
بِهَا العِينُ وَالآرَامُ تَرْعَــى سِــخَالُهَا فَطِــيمٌ وَدَانٍ لِلْفِطَــامِ وَنَاصِــفُ[3]

وقد فطن الشاعر الجاهلي لسبب هذا التغير والتبدُّل الذي يصيب المضارب، فيدعها أطلالاً، لا تكاد تبينها، بعد أن أوشكت النؤي والأواري وغيرها من معالم الطلل على الاختفاء، وتحوّل ساكنوها عن المحبوبة وقومها إلى أسراب من النعام، أو قطعان ثيران، أو بقر وظباء وغيرها من حيوان الوحش.

فأدرك الشاعر الجاهلي هذا التحوُّل، وأدرك دور الطبيعة – المطر والرياح – في ذلك فضمّنها في اللوحة الطللية، وأظهر أثر كل منهما، وقد يجمعهما في العمل ضدّ معالم الطلل، وربما عمل كل منهما ضدّ الآخر، فالرياح تحصب الرمال التي تخفي معالم الطلل؛ فتأتي الأمطار والسيول لتكشفها، وهكذا تتوالى عليها بين إخفاء وإظهار. إلاّ أنّ النتيجة مزيدٌ من الإنمحاء والاختفاء حتى تشارف على الزوال.

ونتمثَّل بعضاً ممّا قالوه في الرِّياح:

كَــأَنَّ مَجَــرِّ الرَّامِــسَاتِ ذُيُولَهَــا عَلَيْــهِ حَــصِيرٌ نَمَّقَتْــهُ الــصَوَانِعُ[4]
أَقْــوَى وَأَقْفَــرَ مِــنْ نُعْــمٍ وَغَيَّــرَهُ هُوجُ الرِّيَــاحِ بِهَــابِي التُّــرْبِ مَــوَّارِ[5]
تُحاوِلُ رَسْماً مِــنْ سُــلَيْمَى دَكَادِكَــا خَــلاَءً تُعَفِّيــهِ الرِّيَــاحُ سَــوَاهِكَا[6]

---

(1) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص124، الرئال: صغار النعام.
(2) المصدر نفسه، ص103–104، الخيط: القطع من النعام، الخواضب: اصطبغت بماء الأعشاب، مؤلفات: تعيش مع آلافها، أرق: جمع أورق وهو الأسود، الإفال: جمع أفيل وهو الفصيل.
(3) أوس بن حجر: الديوان، ص63، الفطيم: الذي فطم عن الرضاع، الناصف: الذي بين الفطام والدنو منه.
(4) النابغة الذبياني: الديوان، ص79، الرامسات: الرياح شديدة الهبوب التي ترمس الأثر؛ أي تعفيه وتدفنه، ذيول الرياح: أواخره.
(5) المصدر نفسه، ص32، الهابي: السافي، الموار: المضطرب بين المجيء والذهاب.
(6) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص86، دكادكا: جمع دكدك: وهو الأرض الغليظة أو المسواة، سواهك: جمع ساهكة أي الريح العاصفة.

وَأَذْرَتْهَـــا حَوَافِـــلُ مُعْـــصِفَاتٌ كَمَـــا تّـــذْرِي المُلَمْلِمَـــةُ الطَّحِينَـــا
وَسَـــافَرَتِ الرِّيَـــاحُ بِهِـــنَّ عَـــصْرَاً بِأَذْيَـــالٍ يَـــرُحْنَ وَيَغْتَـــدِينَا[1]

أَرَبَّـــتْ بِهَـــا الأَرْوَاحُ كُـــلَّ عَـــشِيَّةٍ فَلَـــمْ يَبْـــقَ إِلاَّ آلُ خَـــيْمٍ مُنَـــضَّدِ[2]

تَلاَعَبَـــتِ الرِّيَـــاحُ الهُـــوجُ مِنْهَـــا بِـــذِي حُـــرُضٍ مَعَـــالِمَ لِلْبَـــصِيرِ
وَجَـــرَّ الرَّامِـــسَاتُ بِهَـــا ذُيُـــولاً كَـــأَنَّ شَـــمَالَهَا بَعْـــدَ الـــدَّبُورِ[3]

كَانَـــتْ لَنَـــا مَـــرَّةً دَاراً فَغَيَّرَهَـــا مَرُّ الرِّيَـــاحِ بِـــسَافِي التُّـــرْبِ مَجْلُـــوبِ[4]

فَتُوضِحَ فَالْمِقرَاةِ لَمْ يَعْـفُ رَسْـمُهَا لِمَـا نَـسَجَتْهَا مِـنْ جَنُـوبٍ وَشَـمْأَلِ[5]

وممّا قيل في المطر أو السيل وأثرهما:

دِيَارٌ لِسَلْمَى عَافِيَـاتٌ بِـذِي خَـالِ أَلَـحَّ عَلَيْهَـا كُـلُّ أَسْـحَمَ هَطّـالِ[6]

وَقَفْتُ بِرَبْعِ الدَّارِ قَـدْ غَيَّـرَ البِلَـى مَعَارِفَهَـا وَالـسَّارِيَاتُ الهَوَاطِـلُ[7]

وَكُـلُّ مُلِـثٍّ مُكْفَهِـرٍّ سَـحَابُهُ كَمِـيشِ التَّـوالِي مُـرْثَعِنِّ الأَسَـافِلِ
إِذَا رَجَفَتْ فِيـهِ رَحَـى مُرْجَحِنَّـةٌ تَبَعَّـقَ ثَجَّـاجٌ غَزِيـرُ الحَوَافِـلِ[8]

---

(1) أميّة بن أبي الصلت: الديوان، ص84، حوافل معصفات: الرياح السريعة الشديدة، الململمة: الرحى، أذرتها: أثارتها وذهبت بها.

(2) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص177، أربت: أقامت ولازمت، الآل: جمع آلة وهو عود له شعبتان يعرض عليه عود آخر ويلقى عليه الثمام ويستظل به.

(3) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص76، ذو حرض: اسم واد، الدبور: ريح مهبّها من المغرب.

(4) سلامة بن جندل: الديوان، ص222، سافي الترب مجلوب: السافي الرياح التي تحصب التراب وتنقله، مجلوب: أي من مكان آخر.

(5) امرؤ القيس: الديوان، ص92، جنوب وشمأل: رياح الجنوب ورياح الشمال، نسجتها: تعاقبها عليها بين دمل وكشف.

(6) المصدر نفسه، الديوان، ص122، العافيات: الدارسات، ذو خال: موضع، ألح عليها: لازمها، الأسحم: الغيم الأسود ومتواصل المطر.

(7) النابغة الذبياني: الديوان، ص207، الساريات الهواطل: السحب الليلية الماطرة.

(8) المصدر نفسه، الديوان، ص175–176، الملث: السحاب الدائم، كميش التوالي: سريع الأعجاز، مرثعن: ثابت ومستمر الهطول، الرحى المرجحنة: السحابة المستديرة الثقيلة، تبعده ثجاج غزير الحوافل: تفجّر السحاب المليء بالماء الغزير الهطول.

رُزِقَتْ مَرَابِيعَ النُّجُومِ وَصَابَهَا   وَدَقُ الرَّوَاعِدِ جَوْدُهَا فَرِهَامُهَا

مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ وَغَادٍ مُدْجِنٍ   وَعَشِيَّةٍ مُتَجَاوِبٍ إِرْزَامُهَا(1)

عَفَاهَا كُلُّ هَطَّالٍ هَزِيمٍ   يُشَبَّهُ صَوْتُهُ صَوْتَ اليَرَاعِ(2)

وممّا التقى فيه الريح مع المطر قولهم:

تَعَاوَرَهَا الأَرْوَاحُ يَنْسِفْنَ تُرْبَهَا   وَكُلُّ مُلِثٍّ ذِي أَهَاضِيبَ راعِدِ(3)

تَعَاوَرَهَا السَّوَارِي والغَوَادِي   وَمَا تُذْرِي الرِّيَاحُ مِنَ الرِّمَالِ(4)

فَكَأَنَّ مَا أَبْقَى البَوارِحُ   وَالأَمْطَارُ مِنْ عَرَصَاتِهَا الوَشْمُ(5)

لَعِبَتْ بِهَا الأَنْوَاءُ بَعْدَ أَنِيسِهَا   والرَّامِسَاتُ وَكُلُّ جَوْنٍ مُسْبِلِ(6)

عَفَتِ الدِّيَارَ وَبَاقِيَ الأَطْلاَلِ   رِيحُ الصَّبَا وَتَقَلُّبُ الأَحْوَالِ

وَعَفَا مَغَانِيهَا وَأَخْلَقَ رَسْمَهَا   تَرْدَادُ وَكْفِ العَارِضِ الهَطَّالِ(7)

---

(1) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص164، رزقت: دعاء لها، مرابيع: أمطار الربيع، صابها: نزل عليها، الودق: المطر الداني من الأرض ومفرده ودقة، الرواعد: السحائب ذات الرعد، الجود: المطر التام، الرهام جمع رهمة وهي المطرة الخفيفة، السارية السحابة التي تجيء ليلاً، الغادية: التي تأتي في الغداة، ، المدجن: ذو الغيم المتلبّد الكثيف، سحابة عشية: جاءت عشاء، الأرزام: حنين الناقة استعاره للسحابة والأرزام جمع رزمة؛ أي لكل واحد رزمة؛ أي صوت شديد.

(2) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص86، اليراع: القصبة التي يزمر بها الراعي.

(3) النابغة الذبياني: الديوان، ص61، تعاورها الأرواح: تداولتها الرياح، الملث: المطر الذي يدوم عدّة أيّام، أهاضيب: دفعات المطر مفردها أهضوبة.

(4) المصدر نفسه، ص89.

(5) مخبل السعدي: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص110، البوارح: الرياح الشديدة.

(6) عنترة العبسي: الديوان، ص77، الأنواء: النجوم مفردها نوء النجم مال إلى الغروب ويقصد بها هنا المطر الناتج عن ذلك حسب اعتقادهم.

(7) المصدر نفسه، ص242، مغانيها مفردها مغنى وهي الديار، وكف: هطول القطر، العارض: السحاب، الهطال: المنسكب.

والشاعر الذي أحاط بظرف المكان للطلل، أدرك دور ظرف الزمان؛ فقد تتابعت خلاله الرياح والأمطار على معالم الطلل، فعملت على طمسها، ومن ثمّ ذهب الشاعر يبرز هذا العامل – ظرف الزمان – في مقدّمته الطللية من ذلك قول بعضهم:

تَجَرَّمَ مِنْ بَعْدِ عَهْدِي بِهَا ... سُنُونَ تُعَفِّيهِ عَامَاً فَعَامَا(1)

دِمَنٌ تَجَرَّمَ بَعْدَ عَهْدِ أَنِيسِهَا ... حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلاَلُهَا وَحَرَامُهَا(2)

تَعَاوَرَهُنَّ صَرْفُ الدَّهْرِ حَتَّى ... عَفَوْنَ وَكُلُّ مُنْهَمِرٍ مُرِنِّ(3)

أَذَاعَتْ بِهِ الأَرْوَاحُ بَعْدَ أَنِيسِهَا ... شُهُوراً وَأَيَّامَاً وَحَوْلاً مُجَرَّمَا

دَوَارِجَ قَدْ غَيَّرْنَ ظَاهِرَ تُرْبِهِ ... وَغَيَّرَهَا الأَيَّامُ مَا كَانَ مُعْلَمَا

وَغَيَّرَهَا طُولُ التَّقَادُمِ وَالْبِلَى ... فَمَا أَعْرِفُ الأَطْلاَلَ إلاَّ تَوَهُّمَا (4)

قِفْ بِالدِّيَارِ الَّتِي لَمْ يَعْفُهَا القِدَمُ ... بَلَى وَغَيَّرَهَا الأَرْوَاحُ والدِّيَمُ(5)

ويمكن القول، بإنَّ الشّاعر الجاهلي قد أودع المقدمة الطللية أشياءها وأجزاءها المادية وما تعاورها من عوامل الطبيعة التي أثّرت فيها، والتغييرات التي طرأت عليها، وما آلت إليه، بعد مرور السنين، حتّى وقف عليها وكادت أن تختلط عليه ولا يبينها.

---

(1) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص133، تجرم: ذهب وانقضى، سنون: أعوام.

(2) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص164، الأنيس: السكان، الحجج: جمع حجّة أي السنة، الحلال: شهور الحل وهي ثمانية، الحرام: الشهور الحرم وهي أربعة أولها رجب ثم ذو القعدة وذو الحجة ومحرم؛ أي أنّ شهور السنة مرّت بكاملها وظروفها عليها ثمّ توالت السنون.

(3) النابغة الذبياني: الديوان، ص188، صرف الدهر: ما به من أحداث، منهمرٍ مرن: المطر المنهمر الذي يصحبه صوت الرعد.

(4) حاتم الطائي: شرح الديوان، ص55، الأرواح: الرياح، حولا مجرما: حولاً كاملاً، معلما: معروفاً.

(5) زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص100، القدم: تقادم العهد ومرور الزمن، الديم: جمع ديمة وهي المطر الخفيف يدوم يوماً و يومين.

ويبقى هنالك العوامل المعنويّة والنفسيّة وغيرها ممّا يتعلّق بالشاعر نفسه، ويحاول المتلقِّي استبانتها، واستكشافها من إضاءات النصّ، لتصير إلى فهم مقنع أو قريب من الإقناع حول كنه هذه الوقفة التي تواجهنا في أغلب القصائد ذات المطلع الطللي، والوقوف على سرّ هذا الإلحاح على تكرارها وترجيعها في غير قصيدة عند الشاعر الواحد، فهل هي تعبير عن واقع عاشه الشاعر؟ أم هي ترميز لفكرٍ يحمله الشاعر كأحد العقول المفكِّرة والمدبِّرة في المجتمع الجاهلي؟ أم أنّها حالة نفسيّة تأخذ بالشاعر كلّما مرَّ بالطلل أو ذكراه وذكرى من كان به؟

قد نجد الإجابة عن هذه الأسئلة في موقعٍ قادمٍ من الدراسة، عندما نصل إلى تفسير هذا التكرار الموضوعي، ولكن علينا أن نتذكَّر قبل ذلك أنَّ الشعر؛ وإن تناول الواقع، أنّه ليس الواقع نفسه، وإنّما هو رؤية الشاعر للعالم وإعادة بناء الواقع في فكر الشاعر، يقدّمه بأُسلوبٍ يعتمد على التأثير لا الإقناع، ومن أجل ذلك، نجده يماحك الشعور من خلال التأثير العاطفي ويخاطب العقل بتقديمه رؤيته للواقع لا تطابقه، بل وربّما سارت بخطٍ معاكس له، في ذات الوقت تكتنفه، أو تتعالق مع بعض أجزائه؛ كإدخال بعض الأسماء من الواقع؛ كالأماكن ومسمّيات الحيوان ليشعر المتلقِّي أنّه داخل دائرة الواقع، وأنّه لم يشطح به في أُفق الخيال.

2.3 رحلة الظعائن:

سبقت الإشارة لعلاقة الطلل بواقع حياة عرب الجاهلية، فإنّ الظعــائن ليــست بمنأى عن هذه العلاقة التي تربطها بصورة ما بالواقع، وعلينا أن نتذكّر دائماً أنَّ ثمّة ما هو قبل النص؛ فالشاعر والمجتمع الذي نشأ فيه هما قبليان بالنسبة للنصّ، ومنهمــا ولد، وفيهما يتحقّق وجوده.

بهذا المفهوم الذي يقرب من الواقعية نتتبّع رحلة الظعن عنــد الــشعراء فــي العصر الجاهلي، ولكنّني لا أعد بالبقاء على هذا الفهم للرحلة، فالألفــاظ والمــسمّيات وأشياء أخرى كثيرة وظّفها الشاعر لنبقى على خيطٍ مشدودٍ باتجاه الواقع، قد يمنعنــا من التحليق بعيداً إلى حد الغياب عن ذلك الواقع الذي هو ربّما كان حقّاً البذرة الأولى، أو ذرّة الرمل التي نشأت حولها لؤلؤة فكرة الظعن في شعر الشعراء.

فدوافع الظعن والرحلة كثيرة أو قُل أسبابها متعدّدة ولكنّها تكاد تنحــصر فــي أمرين هما الحرب مع الطبيعة في جدبها؛ فتتكوّن الرحلة طلباً للماء والكلأ، والأمــر الثاني هو حرب الإنسان مع الإنسان، فلا بُدَّ للمهزوم من الصمت والرحيــل وطلــب المأمن. والأمر الأول – طلب الماء والكلأ – هو ما نستشعره في القصيدة.

ويجعل بعض الشعراء لوحة الظعائن مُفْتَتَحاً لمقدّماتهم، ولكنَّ الغالب عليها أن تأتي تالية للمقدّمة الطلليّة، ويبدأ الشاعر رحلة الظعن بالإعلان عنها، تبــصّر، تبــيّن، ويتبعه سؤالاً – هل ترى... ؟ – وقد يتجاوز هذا السؤال للإعلان المباشر بان الخليط – وربّما تحدث عن التحضير للرحلة، حيث تُرَدُّ الإبل من المرعى لتحمل بــالهوادج والنساء، وآخر بالأمتعة، ثمّ إنّه يتتبّع هذه الظعائن راسماً خارطة الرحلة. وبتعبير أدقّ ذاكراً الأماكن التي تمرّ بها الظعائن أو تتوقّف فيها بعض الوقت، ويقترب من الركب، وأخاله يدخل فيه، فيصف الهوادج والأنماط والكلل حتى يرى العهن الذي يعلق بهــذه الأنماط أو ذلك الذي يتساقط في المواقع التي يحلُّون فيها للرّاحة ويصف النساء داخل الهوادج.

((غير أنّ أكثر الشعراء لا يعني بتحديد وجهة الظعن، إنّما يرسمون مناظرها وهي تنطلق سابحة على صفحة الرمال دون غاية تقصدها، ويدّعي الشاعر أنّ كل ما يعنيه من الظعن نساؤها الجميلات الفاتنات))[1].

وقد يلتقي الشعراء في خمسة مواقف أساسيّة في رحلة الظعائن[2]:

1- التساؤل أو الإعلان عن الرحلة.

2- مسايرة الركب والوقوف عند معالم الطريق.

3- ذكر الظعن والهوادج.

4- ذكر النساء والتحدّث عنهنّ.

5- موقف الشاعر من الظعائن المتحمّلة.

ولعلّي أفصّل عن الموقف الثالث جزءاً منه، أرى أنّه يستحقّ التوقّف عنده منفرداً، وهو تشبيه الركب بالشجر وكثيراً ما يكون بالنخيل ثمّ تشبيهه بالسفن في عباب الماء.

أمّا الموقف الأول وهو التساؤل أو الإعلان عن الرحلة؛ فللشعراء فيه سُبل كثيرة، أكثرها شهرة قولهم: تبصّر خليلي هل ترى من ظعائن، وربّما تلاه في كثرة التكرار قولهم: تبيّن خليلي هل ترى من ظعائن.

وقد يلجأ الشعراء إلى صيغ أخرى في طرح السؤال يضمّها رابط واحد هو الموضوع الذي تطرح فيه؛ وهو أنّ ثمّة ظعناً قد بكرتْ مرتحلة.

ومن أمثلة الصيغة الأولى – تبصّر خليلي – قول بعضهم:

تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ   سَوَالِكَ نَقْباً بَيْنَ حَزْمَيْ شَعَبْعَبِ[3]

---

(1) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص38.

(2) شكري فيصل: تطوّر الغزل بين الجاهلية والإسلام، مطبعة جامعة دمشق، ط2، 1964، ص91، د. وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص22، د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص32.

(3) امرؤ القيس: الديوان، ص20، تبصر: تأمّل، النقب: الفج، الطريق بين الجبلين، الحزم: الأرض الغليظة المرتفعة، شعبعب: ماء في أرض اليمامة.

تَبَصَّرْ خَلِيلي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ   سَلَكْنَ غُمَيْراً دُونَهُنَّ غُمُوضُ[1]
تَبَصَّرْ خَلِيلي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ   خَرَجْنَ يراعاً وَاقْتَعَدْنَ المَفَائِمَا[2]
تَبَصَّرْ خَلِيلي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ   تَحَمَّلْنَ أَمْثَالَ النِّعَاجِ عَقَائِلُهْ[3]
تَبَصَّرْ خَلِيلي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ   تَحَمَّلْنَ بِالعَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ[4]
تَبَصَّرْ خَلِيلي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ   رَحَلْنَ بِنِصْفِ اللَّيْلِ مِنْ بَطْنِ مُنْعِمِ[5]

ومن الأمثلة على صيغة – تَبَيَّن خليلي – قولهم:

تَبَيَّن خَلِيلي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ   غَرَائِرَ أَبْكَارٍ بِبُرْقَةِ ثَمْثَمِ[6]
تَبَيَّن خَلِيلي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ   بِمُنْعَرَجِ الوَادِي فُوَيْقَ أَبَانِ[7]

وقد يستعيظ عن السابقتين بلفظ – تأمّل – والتي تؤدّي المعنى:

تَأَمَّلْ خَلِيلي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ   يَمَانِيَّةٍ قَدْ تَغْتَدِي وَتَرُوحُ[8]
أَرَى أُمَّ سِرْيَاحٍ غَدَتْ فِي ظَعَائِنٍ   تَأَمَّلْ مِنْ شَامِ العِرَاقِ تَطُوفُ[9]
تَأَمَّلْ خَلِيلي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ   تَحَمَّلْنَ بِالعَلْيَاءِ فَوْقَ إِطَانِ[10]

---

(1) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص75، غمير: موضع، غموض جمع غمض: ما استوى من الأرض واطمأن، وانظر المصدر نفسه، ص122.

(2) المرقش الأصغر: ديوان المرقشين، ص98، اقتعدن: ركبن، المفائم: الإبل العظام أو المراكب الوافية الواسعة مفردها مفأم.

(3) طفيل الغنوي: الديوان، ص114، عقائله: كرائمه وعقيلة الحي كريمته، النعاج جمع نعجة وتطلق على البقرة الوحشية وتمتاز بلونها الأبيض البرّاق.

(4) زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص11، العلياء: اسم بلد، جرثم: ماء لبني أسد، وانظر المصدر نفسه، ص263.

(5) النابغة الجعدي: الديوان، ص165، منعم وادٍ في ديار هوازن.

(6) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص136، الغرائر: جمع غرة أو غريرة وهي الجارية الشابة التي لم تجرِّب الأمور، برقة ثمثم: موضع.

(7) زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص291، المنعرج: موضع الانعطاف، أبان: اسم جبل.

(8) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص39، نغتدي: تسير في الصباح، تروح: تسير في المساء.

(9) عروة بن الورد: الديوان، ص88.

(10) تميم بن مقبل: الديوان، ص338، تحملن: انطلقن، العلياء: اسم موضع، إطان: اسم موضع.

((وقد يتساءَل الشعراء عن أصحاب الجمال المزمومة استعداداً للرحيل أو هذه الظعائن دون أن يتوجَّهوا بسؤالهم إلى شخص بعينه))[1]، من ذلك:

لَمِنْ جِمَالٌ قُبَيْلَ الصُّبْحِ مَزْمُومَهْ ... مُيَمِّمَاتٌ بِلاَدَاً غَيْرَ مَعْلُومَهْ[2]

لَمِنْ ظَعُنٌ تَطَلَّعَ مِنْ صَبِيبٍ ... فَمَا خَرَجَتْ مِنَ الوَادِي لِحِينِ[3]

لَمِنْ الظَّعْنُ بالضُّحَى طَافِيَاتٍ ... شِبْهُهَا الدَّوْمُ أَوْ خَلاَيَا سِفِينِ[4]

وقد يتوجّه بالسؤال لشخصٍ أو شخصين:

هَلْ تَرَى عِيرَهَا تُجِيزُ سِرَاعاً ... كَالعَدُولِيِّ رَائِحاً مِنْ أُوَالِ[5]

فَقُلْتُ وَالدَّارُ أَحْيَانَاً يَشُطُّ بِهَا ... صَرْفُ الأَمِيرِ عَلَى مَنْ كَانَ ذَا شَجَنِ

لِصَاحِبَيَّ وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ بِنَا ... هَلْ تُؤْنِسَانِ بِبَطْنِ الجَوِّ مِنْ ظُعُنِ[6]

أَلا تَقِفَانِ اليَوْمَ قَبْلَ تَفَرُّقٍ ... وَنَأْيٍ بَعِيدٍ واخْتِلافٍ وَأَشْغَالِ

إِلَى ظُعُنٍ يَسْلُكْنَ بَيْنَ تَبَالَةٍ ... وَبَيْنَ أَعَالِي الخَلِّ لاحِقَةِ التَّالِي[7]

وربّما وقف الشاعر يعلن فراق الظعائن إعلاناً صريحاً لا غموض فيه[8]:

بَانَ الخَلِيطُ الأُلَى شَاقُوكَ إِذْ شَحَطُوا ... وَفِي الحُدُوجِ مَهاً أَعْنَاقُهَا عِيَطُ[9]

---

(1) د. وهب روميّة: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص24.

(2) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص110.

(3) المثقب العبدي، عائذ بن محصن: شرح الديوان، تحقيق د. حسن حمد، دار صادر، بيروت، ط1، 1996، ص55، حَبِيب وحُبَيْب: اسم لبركة على طريق مكة من جهة الواقصة والجوي.

(4) المرقش الأكبر: ديوان، المرقشين، ص78، الطافيات: العاليات كأنّها تطفو على الماء، الدوم: نوع من الشجر، الخلايا: السفن.

(5) عمرو بن قميئة: الديوان، ص60، أوال: جزيرة بناحية البحرين، وهو الاسم القديم للبحرين.

(6) زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص279، يشط: يبعد، الأمير: الذي يأمر القوم بالرحيل، الشجن، هوى النفس، تؤنس: تبصر، الجو اسم موضع.

(7) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص106، تبالة: بلد في اليمن، الخل: الطريق الصغير في الرمل.

(8) د. وهب روميّة: الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1982، ص35.

(9) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص79، شحطوا: بعدوا، الحدوج جمع حدج مركب النساء، العيط: الطوال الأعناق.

بَانَ الخَلِيطُ ولَمْ يُوفُوا بِمَــا عَهِـدُوا وَزَوَّدُوكَ اشْـــتِيَاقَاً أَيَّـــةً عَمَـــدُوا[1]
بَانَ الخَلِيطُ ولَمْ يَأْوُوا لِمَــن تَرَكُــوا وَزَوَّدُوكَ أَشْـــتِيَاقَاً أَيَّـــةً سَـــلَكُوا[2]

وقد تأتي لوحة الظعائن على الحداة، وهم ينشطون في دفع الظعائن ويسوقونها مسرعة أمامهم، لا يأبهون بآلام الشعراء والهموم التي تركبهم إثر هذا الرحيـل، وإذا زعم بعض الشعراء بأنّ الرحيل أحد رغبات المحبوبة ونسبوا لهـا الظعــن[3]، فــإنّ شعراء آخرين، يشعرونك بأنّ للحادي دوراً أكبر في الرحيل، والإســراع بالحبيبــة، ناعمو البال، يحثّون السير، ويثيرون الجمال ويمشون في أثرها.

وربّما لا تكون المساحة النصيّة المعطاة للحداة تعبّر عن أثرهم فــي الرحلــة، ولكنّ تعبير الشعراء – على ضيق مساحته – يظهر جانب اللَّوعة والحزن الذي يتركه منظر الحادي وحركته في نفس الشاعر كقولهم:

فَلَمَّــا رَأَيْــتُ الحَــادِيَيْنِ تَكَمَّــشَا نَدِمْتُ عَلَــى أَنْ يَــذْهَبَا نَــاعِمَيْ بَــالِ[4]
تَــؤُمُّ بِهَــا الحُــدّاةُ مِيَــاهَ نَخْــلٍ وَفِيهَـــا عَـــنْ أَبَـــانَيْنِ ازْوِرَارُ[5]
بِذِي شَــطَبٍ أَحْـدَاجُهَا إِذْ تَحَمَّلُــوا وَحَــثَّ الحُــدَاةُ النَّاعِجَــاتِ الــذَّوَامِلا[6]
وَحَــثَّ بِهَــا الحَادِيَــانِ النَّجَــاءَ مَعَ الــصُّبْحِ لَمَّـا اسْـتَثَارُوا الجِمَـالاَ[7]

---

(1) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص52، الخليط: الأحبة الصديق المخالط، أيــة عمــدوا: أينمــا اتّجهوا وذهبوا.

(2) زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص78.

(3) انظر د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص32، عنترة العبسي: الــديوان، ص15، الأعشى: شرح الديوان، ص212، ص255، ص264، ص269.

(4) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص106، الحادي: سائق الإبل، تكمش: أسرع، يــذهبا نــاعمي البال: أن يذهبا بحبيبته وبالهما ناعمة مرتاحة.

(5) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص57، أبانان: جبلان، أبان الأسود وأبان الأحمر.

(6) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص117، الناعجات والذوامل: الإبل المسرعات.

(7) عمرو بن قميئة: الديوان، ص107، حثه: أعجله اعجالاً متّصلاً، النجاء: الإسراع في الــسير والسبق.

دَانِيَـــــةً لِـــــشَرُورَى أَوْقَفَـــــا أَدَمٍ   تَسْعَى الحُـدَاةُ عَلَـى آثَـارِهِمْ حِزَقَـا[1]

وما إنْ يتحرّك الظعن، حتى يسير الشاعر في أثره، يخبر عن تلك الخريطة التي اختطّها الظعن، والأماكن التي مرّ بها، والمياه التي تجنّبها أو تلك التي توقّف عندها. فيتبعها امرؤ القيس وهي تخترق الطريق بين الجبال:

تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَـائِنٍ   سَوَالِكَ نَقْبَـاً بَـيْنَ حَزْمَـيْ شَـعَبْعَبِ[2]

وتخال الظعائن وكأنّها تطلب المجهول، وكأنّ الماء ليس بغيتها[3] فتجتازه دون الالتفات إليه:

قَدْ نَكَّبَتْ مَاءَ شَرْجٍ عَنْ شَـمَائِلِهَا   وَجَـوَّ سَـلْمَى عَلَـى أَرْكَانِهَـا الـيُمُنِ
يَقْطَعْنَ أَمْيَالَ أَجْـوَازِ الفَـلاةِ كَمَـا   يَغْشَى النَّـوَاتِيْ غِمَـارَ اللُّـجِّ بالـسُّفُنِ[4]

وقد ترد الماء ولكنه لا يكون مستقراً لها فما تلبث أن تجتازه في طريقها الذي لا نكاد نستبين له نهاية:

فَوَرَدْتَ مَـاءَ جَـزْعٍ عَـنْ شَـمَائِلِهَا   فِي سَبْـسَبٍ مُقْفِـرٍ حُمْـرٌ بِـهِ اللَّغَـطُ
تَـرَى لَهُـنَّ عَزِيفـاً فِـي مَوَاثِبِـهِ   إِذَا هُـمُ لَبِثُـوا لِلْمَـاءِ وَافْتَرَطُـوا
وَعَـنْ أَيَامِنِهَـا الأَطْـوَاءُ مُـصْعِدَةٌ   قَدْ شَارَفُوا فَـرَحَ الأَوْتَـادِ أَوْ وَسَـطُوا
رَوْضَ القَطَا مِنْ جَنُوبِ السِّدْرِ مِنْ خِيَمِ   فَـالمُحْتَبَي فَأَجَـازُوا الـدَّوَّ أَوْ هَبَطُـوا
يَجْتَـابُ مَهْمَهَـةً يَهْمَـاءَ صَـمْلَقَةً   سكْنُ الخَلائِقَ حَـادِي الأُدْمِ مُقْتَـسِطُ[5]

---

(1) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص66، الدانية: القريبة، شروری وأدم: موضعان، الحزق الجماعات واحدها: حزقة.
(2) امرؤ القيس: الديوان، ص20، شَعَبْعَب: ماء في أرض اليمامة.
(3) د. هلال جهاد: فلسفة الشعر الجاهلي، ص144.
(4) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص279–280، نكبت: عدلت عنه وجعلته على جانبها، شرج: وادي لبني عبس، وسلمى: جبل لطيء، وجو سلمى: باطنه أو داخله، الأركان الجوانب، اليمن: جمع يمين عكس الشمال، الأجواز: جمع جوز وهو الوسط، والأميال جمع ميل، النواتي جمع نوتي: الملاح، الغمار: جمع غمرة الماء الكثير، اللجّ جمع لجة: الماء العظيم.
(5) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص80–81، السبسب: الأرض القفر، الحمر: الحمر الوحشية، العزيف: الصوت القوي، افترطوا: تسابقوا، الأطواء: قرية باليمامة، شارفوا: اقتربوا، الأوتاد: أراد الجبال، وسطوا: بلغوا وسطها، الأسماء (روض القطا، جنوب السدر، خيم، المحتبي) هي أسماء أماكن، الدو: الأرض المنبسطة الواسعة، يجتاب: يجتاز، المهمة: المفازة البعيدة، اليهماء: المفازة لا ماء فيها، الصملقة: الأرض المستوية الجرداء، سكن الخلائق: هادئ النفس لا يروعه السير في القفار، الأدم: الإبل، مقتسط: عادل.

ويلحظ اهتمام الشعراء بتحديد مسار الرحلة، بذكرهم حدّ مسيرها من اليمين والشمال:

سَلَكْنَ لُكَيْزاً باليَمِينِ ولَوْزَةً ... شِمَالاً وَمُفْضي السَّيْلِ ذِي الغَذَيَانِ[1]
جَعَلْنَ حِرَاجَ القُرْنَتَيْنِ وَنَاعِتاً ... يَمِيناً وَنَكَّبْنَ البَدِيَّ شَمَائِلاَ[2]
جَعَلْنَ قُدَيْساً وَأَعْنَاءَهُ ... يَمِيناً وَبُرْقَةَ رَعْمٍ شِمَالاَ[3]
جَاعِلاَتٍ بَطْنَ الضِّبَاعِ شِمَالاً ... وَبِرَاقَ النِّعَافِ ذَاتَ اليَمِينِ[4]
شَطَّتْ بِهِمْ قَرْقَرَى بِرَكٌ بِأَيْمُنِهِمْ ... وَالعَالِيَاتُ وَعَنْ أَيْسَارِهِمْ خِيَمُ[5]
جَعَلْنَ القَنَانَ عَنْ يَمِينٍ وَحَزْنَهُ ... وَمَنْ بِالقَنَانِ مِنْ مُحِلٍ وَمُحْرِمِ[6]
جَاعِلاَتٍ جَوْزَ الْيَمَامَةِ بِالأَشْـ ... ـمُلِ سَيْرَاً يَحُثُّهُنَّ انْطِلاَقُ[7]
جَعَلْنَ الْفَجَّ مِنْ رَكَكٍ شِمَالاً ... وَنَكَّبْنَ الطَّوِيَّ عَنِ اليَمِينِ[8]

---

(1) تميم بن مقبل: الديوان، ص168، لكيز ولوزه: موضعان من ديار بني عقيل، الغذيان: سيلان الماء.

(2) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص117، حراج: الفياض، (ناعت، بدي، مراح القرنتين): أماكن.

(3) عمرو بن قميئة: الديوان، ص166، قُدَيْسْ موضع قرب القادسية، أعناءه: جوانبه.

(4) المرقش الأكبر: ديوان المرقشين، ص78، بطن الضباع: اسم واد، البراق جمع برقة وهو طين وحصى، النعاف: ما ارتفع من مسيل الوادي.

(5) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص102، قرقرى: اسم موضع، خيم موضع، العاليات: مواضع مشرفة.

(6) المصدر نفسه، ص12، القنان: جبل بني أسد، الحزن: ما غلض من البلاد، المحل الذي لا عهد له، المحرم: الذي له حرمة وذمّة.

(7) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص222، جوز اليمامة: أواسط اليمامة.

(8) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص122، الضج: الطريق الواسع ما بين جبلين، ركك: موضع، الطوي: بئر.

وربّما تفرّقت الظعائن في البلاد، ويصوّر الشعراء ذلك وقد غلبهم الحزن[1]:

وَلله عَيْنَـــاً مَــــنْ رَأَى مِــــنْ تَفَــرُّقٍ أَشَــتَّ وَأَنْـــأَى مِـــنْ فِـــرَاقِ المُحَـــصَّبِ
فَرِيقَانِ مِنْهُمْ جَـازِعٌ بَطْـنَ نَخْلَـةٍ وَآخَـرُ مِـنْهُمُ قَـاطِعٌ نَجْـدَ كَبْكَـبِ[2]
أَجَــدُّوا فَلَمَّــا خِفْــتُ أَنْ يَتَفَرَّقُــوا فَــرِيقَيْنِ مِــنْهُمْ مُــصْعِدٌ وَمُــصَوِّبُ[3]

ويتعالق الشعراء بصورة أكبر عند وصفهم الهوادج وما علق بها مـن أنمـاط وكلل، وما وشيت به من رقم وعقل وديباج. وعطفوا على ألوانها ونقوشها وخطوطها، ويسهل اكتشاف سيطرة اللون الأحمر على بقية الألوان – مشاكهة الدم – أو هـو دم الأجواف – أو ورد ومشرَّب، وقد يظهر زاهياً كالزهر، ولا يملّ الشعراء تكرار هـذا اللون وجعله الصبغ المميز للأنماط والهوادج، وعند تشبيه الظعن بالنخيـل لا يغيـب اللون عن الذاكرة فيجعلون لون ثمرها أحمر:

سِـوَامِقَ جَبَّـارٍ أَثِيـثٍ فُرُوعُـهُ وَعَـالَيْنَ قَنْوَانـاً مِـنَ البُـسْرِ أَحْمَـرَا
كَأَنَّ دُمَى شَغْفٍ عَلَى ظَهْـرِ مَرْمَـرٍ كَسَا مِزْبَدَ السَّاجُومِ وَشْـيَاً مُـصَوَّرَا[4]
عَــالَيْنَ رَقْمَــاً فَــاخِراً لَوْنُــهُ مِـــنْ عَبْقَــرِيٍّ كَنَجِيـــعِ الـــذَّبِيحْ[5]
عَــالَيْنَ رَقْمَــاً وَأَنْمَاطــاً مُظَــاهَرَةً وَكِلَّـــةً بِعَتِيـــقِ العَقْـــلِ مَقْرومَـــهْ[6]

(1) وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص31.

(2) امرؤ القيس: الديوان، ص20، جازع: قاطع، بطن نخلة: مكان فيه بستان، نجد كبكب: مرتفع جبلي خلف عرفات، المحصب: موضع رمي الحجارة بوادي منى.

(3) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص45، اجدوا: أسرعوا في السير، المصوب: المنحدر مـن الوادي، المصعد: المرتفع في الهضاب.

(4) امرؤ القيس: الديوان، ص44، المرمر: الغالي من الرُّخام، المربد: بيدر التمر، الساجوم: اسم وادٍ.

(5) طرفة بن العبد: الديوان، ص16، العبقري: جيد الصنع، النجيع: الدَّم.

(6) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص110، عالين: رفعن، الرقم: البرود أو ضرب مـن الوشـي، الأنماط: جمع نمط ضرب من البسط، الظاهرة: المطابقة، الكلة: الستر: العتيق: الجيد، العقل: ثوب أحمر يجلّل به الهودج، مقرومة من القرام: الستر الأحمر أو ستر فيه نقوش.

قَـدْ عَلَـتْ مِـنْ فَوْقِهَـا أَنْمَاطُـهَـا   وَعَلَـى الأَحْـدَاجِ رَقْـمٌ كَالـشَّقِرْ[1]

عَلَـيْهِنَّ أَمْثَـالٌ خُـدَارَى وَفَوْقَهَـا   مِنَ الـرِّيْطِ وَالـرَّقْمِ التَّهَاوِيـلُ كَالـدَّمِ[2]

تَنَـادَوْا بِلَيْـلٍ فَاسْـتَقَلَّتْ حُمُـولُهُمْ   وَعَـالَيْنَ أَنْمَـاطَ الـدِّرَقْلِ المُرَقَّمَـا[3]

عَلَـوْنَ بِأَنْمَـاطٍ عِتَـاقٍ وَعَقْمَـةٍ   جَوَانِبُهَـا لَوْنَـانِ وَرْدٌ وَمُـشْرَبُ[4]

لَقَدْ بَيَّنَـتْ لِلْعَـيْنِ أَحْـدَاجَهَا مَعـاً   عَلَـيْهِنَّ حَـوكِيُّ العِـرَاقِ المُـرَقَّمِ[5]

قَنَـأُ العُهُـونِ عَلَـى خَوَامِلِهَـا   وَعَلَـى الرُّهَاوِيَّـاتِ وَالكِلَـلُ[6]

جَعَلْـنَ حَوَايَـا وَاقْتَعَـدْنَ قَعَائِـداً   وَحَفَّفْنَ مِـنْ حَـوْكِ العِـرَاقِ المُنَمَّـقِ[7]

وَعَلَـى الأَحْـدَاجِ أَلْـوَانُ القَنَـا   وَخُزَامَـى الـرَّوْضِ يَعْلُـوهُ الزَّهْـرُ[8]

عَلَـوْنَ بِأَنْمَـاطٍ عِتَـاقٍ وَكِلَّـةٍ   وِرَادٍ حَوَاشِـيهَا مُـشَاكِهَةِ الـدَّمِ

كَأَنَّ فُتَاتَ العِهْنِ فِـي كُـلِّ مَنْـزِلٍ   نَـزَلْنَ بِـهِ حَـبُّ الفَنَـا لَـمْ يُحَطَّـمِ[9]

وَعَالَيْنَ مَضْعُوفاً وَفَـرْداً سُـمُوطُهُ   جُمَـانٌ وَمُرْجَـانٌ يَـشُدُّ المَفَاصِـلاَ[10]

---

(1) المثقب العبدي: الديوان، ص37، الشقر: الدم وأصله شقائق النعمان.

(2) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص136، خدارى: الخداري: الأسود، التهاويل ما على الهوادج من صوف ملوّن، الأمثال: مفارش: الصوف الملون، الريط: جمع ريطة وهي الثوب اللين الرقيق.

(3) حسّان بن ثابت: الديوان، ص424، الدرقل: ضرب من الثياب، المرقم: الموشّى.

(4) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص45، العقمة: ضرب من الوشي، الورد: اللون الأحمر، المشرب: الأحمر القاني.

(5) طفيل الغنوي: الديوان، ص102، الحوكي: الذي تمت حياكته وعمله.

(6) عمرو بن قميئة: الديوان، ص89، قنأ: اشتدّت حمرتها، العهون جمع عهن وهو الصوف، الرهويات: ثياب منسوبة إلى الرها، الكلل: ستر رقيق.

(7) امرؤ القيس: الديوان، ص85، الحوايا: كساء محشو بالهشيم يوضع حول سنام البعير، حففن: حكن الثياب، المنمّق: الموشّى.

(8) عدي بن زيد: الديوان، ص60، الخزامى: نبات طيّب الرائحة والأزهار.

(9) زهير بن أبي سلمى: شعر، ص13، الفنا: شجر له حب أحمر.

(10) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص117، المضعوف: المضاعف، المفاصل: الخزران التي تفصل بين كل اثنين في السلك.

رَافِعَاتٍ رَقْمـــاً تَهَـالُ لَــهُ العَيْــــ ـــــــنُ عَلَــى كُــلِّ بَـــازِلٍ مُـــسْتَكِيْنِ[1]

وتظلّ الطيور تتبع الظعن تحفّها بأجنحتها وتهوي على الهوادج والأنماط التـــي تظهر كدم الأجواف في لونه وزهوه:

عُقَارٌ تَظَلُّ الطَّيْــرُ تَخْطِــفُ زَهْــوَهُ وَعَـــالَيْنَ أَعْلاَقــاً عَلــى كُــلِّ مُفْــأَمِ[2]

عَقْلاً وَرَقْمــاً تَظَــلُّ الطَّيْــرُ تَتْبَعُــهُ كَأَنَّـــهُ مِـــنْ دَمِ الأَجْـــوَافِ مَـــدْمُومُ[3]

ويخترق الشعراء هذه الهوادج ويصفون ما بها من نساء ويختلفون في وصفهم بين متريّض متمهّل في وصفه، مفصّل فيه، وبين خاطف الوصف خطفاً يتجاوزه إلى غيره، فامرؤ القيس يجعلهُنَّ– غرائر– قليلات خبرة، ينلن مـــا تمنـــين دون مكابـــدة لشظف العيش ومماحكة لظروف الحياة، فبقين في –صون– ونعمة سابغة، فلا يحلـــين إلاّ الياقوت واللؤلؤ والذهب، ولا طيب لهن إلاّ المسك والعطور الهنديـــة المـــشهورة بطيب ريحها:

غَرَائِرُ فِي كِــنٍّ وَصَــوْنٍ وَنِعْمَــةٍ يُحَلَّـــيْنَ يَاقُوتـــاً وَشَــــذْرَاً مُفَقَّـــرَا

وَرِيْــحَ سَــناً فِــي حُقَّــةٍ حِمْيَرِيَّــةٍ تُخَــصُّ بِمَفْــرُوكٍ مِــنَ المِــسْكِ أَذْفَــرَا

وَبَانـــاً وَأُلْوِيّـــاً مِـــنَ الهِنْــدِ ذَاكِيَــاً وَرَنْـــداً وَلُبْنَـــى والكِبَـــاءَ المُقَتَّـــرَا[4]

لم تمنع سرعة الحاديين عبيداً من اللحاق بالظعن والتحدّث إلى النـــساء ذوات البرود الواسعة الموشّاة، حتى ملن بأعناقهنّ، ونال ما يشتهي من متعة ومـــرح، ثـــمّ

---

(1) المرقش الأكبر: ديوان المرقشين، ص78، الرقم: ضرب من الثياب اليمنية تشدّ بها الرحـــال وتجعل على الهوادج.

(2) طفيل الغنوي: الديوان، ص102، عقار: أحمر، تخطفه: تحسبه الطير لحماً تضربه بأجنحتها، زهوه: حمرته.

(3) علقمة بن الفحل: الديوان، ص51، العقل: ضرب من البرود، مدموم: مطلى بالدم.

(4) امرؤ القيس: الديوان، ص44، غرائر: اللواتي لا خبرة لهنَّ، الكن: الحفظ وكذلك الـــصون، الشذر: قطع الذهب وكذلك حبّات اللؤلؤ الصغيرة، المفقر: المثقوب، السنا: نبت حسن الرائحة، حقة: علبة من الخشب أو المعدن، الأذفر: رائحة المسك، البان: شجر ليّن الورق يستفاد مـــن حبّه دهن طيب، الألوي: العود، الرند: شجر ذو ثمرٍ طيّب زكي الرائحة، اللبنى: شجرة لهـــا لبن كالسعل ربّما تبخر به، الكباء: البخور، المقتر: المدخن.

التفت إلى عطرهنّ الذي أنعشه فوصفه في رقّة وعذوبة وكأنّه – الطيب – جاءت به ريح الصبا ولا يستطاع شراؤه إلاّ بالثمن الغالي[1]:

فَمِلْنَا وَنَازَعْنَا الحَدِيثَ أَوانِساً   عَلَيْهِنَّ جَيْشَانِيَّةٌ ذَاتُ أَغْيَالِ
وَمِلْنَ إِلَيْنَا بِالسَّوالِفِ وَالحُلَى   وَبِالقَوْلِ فِيمَا يَشْتَهِي المَرِحُ الخَالِي
كَأَنَّ الصَّبَا جَاءَتْ بِرِيحِ لَطِيمَةٍ   مِنَ المِسْكِ لا تُسْتَطَاعُ بِالثَّمَنِ الغَالِي
وَرِيحِ خُزَامَى فِي مَذَانِبِ رَوْضَةٍ   جَلاَ دِمْنَها سَارٍ مِنَ المُزْنِ هَطَّالِ[2]

وربما زاد الشعراء في وصف النساء اللواتي في الهوادج على ما قدّمه امرؤ القيس وعبيد[3]، ومنهم من اكتفى بتناول الصورة باقتضاب، فزهير يقدّمها ببيتٍ واحد:

وَفِيهِنَّ مَلْهىً لِلصَّدِيقِ وَمَنْظَرٌ   أَنِيقٌ لِعَيْنِ النَّاظِرِ المُتَوَسِّمِ[4]

وربّما تجاوز غيره ذلك إلى بيتين:

وَقَدْ أَنْتَحِي لِلْجَهْلِ يَوْمَاً وَتَنْتَحِي   ظَعَائِنُ لَهْوٍ وُدُّهُنَّ مُسَاعِفُ
نَوَاعِمُ مَا يَضْحَكْنَ إِلاَّ تَبَسُّماً   إلى اللَّهْوِ قَدْ مَالَتْ بِهِنَّ السَّوالِفُ[5]
كَأَنَّ عَلَى الحُدُوجِ مُخَدَّرَاتٍ   دُمَى صَنْعَاءَ خُطَّ لَهَا مِثَالُ

---

(1) د. وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص39.

(2) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص107، الأوانس: النساء اللواتي يؤنس لحديثهنّ، الجيشانية: نسبة إلى جيشان في اليمن وهي برود موشّاة، ذات أغيال: ذات سعة وطول، السوالف جمع سالفة: صفحة العنق عند معلق القرط، الخالي: أراد الخالي من الحب، اللطيمة: القطعة من المسك، الخزامى: زهر طيّب الرائحة، المذانب: جمع مذنب: مجرى الماء، جلا: كشف الساري من المزن: السحاب الممطر ليلاً، الهطال: المنهمر.

(3) انظر لبيد بن ربيعة: الديوان، ص117-118، قيس بن الخطيم: الديوان، ص103-111، عمرو بن قميئة: الديوان، ص110-116.

(4) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص12، الأنيق: المعجب، المتوسّم: الناظر المتفرس في نظره، الصديق: العاشق.

(5) أوس بن حجر: الديوان، ص64.

أَوْ البِـيضَ الخُـدُودِ بِـذِي سُـدَيْرٍ أَطَـاعَ لَهُـنَّ عُبْـرِيٌّ وَضَـالُ[1]
كَـسَوْنَ هَـوَادِجَهُنَّ الـسُّدُو لَ مُنْهَـدِلاً فَـوْقَهُنَّ انْهِـدَالا
وَفِـيهِنَّ حُـورٌ كَمِثْـلِ الظِّبَـا ءِ تَقْـرُو بِـأَعْلَى الـسَّلِيلِ الهَـدَالا[2]

أمّا هيئة الركب أو الظعائن السائرة في الصحراء، فقد ارتبطت عند الشعراء بالنخيل والسفن، ((ويخصّ الشعراء النخل الباسق بأهمية بالغة دون غيره من الأشجار))[3]، ويظهر ذلك من خلال تكرار هذه الصورة عند الشعراء، من ذلك قولهم:

أَوَمَـا تَـرَى أَظْعَـانَهُنَّ بَـوَاكِراً كَالنَّخْلِ مِـنْ شَـوْكَانَ حِـيْنَ صِـرَامِ[4]
كَـأَنَّ أَظْعَـانَهُم نَخْـلٌ مُوَسَّـقَةٌ سُـوْدٌ ذَوَائِبُهَـا بِالحَمْـلِ مَكْمُومَـهْ[5]
وَتَـرَاهُنَّ فِـي الهَـوَادِجِ كَـالغُزْ لانِ مَـا إِنْ يَنَـالُهُنَّ الـسَّهَامُ
نَخْلاتٌ مِنْ نَخْـلِ بِيـسَانَ أَيْنَعْـ ـنَ جَمِيعَـاً وَنَبْـتُهُنَّ تُـؤَامُ[6]
أَشَـاقَتْكَ أَظْعَـانٌ بِجَفْـنِ يَبَنْـبَمِ نَعَـمْ بُكُـراً مِثْـلَ الفَـسِيلِ المُكَمَّـمِ[7]

---

(1) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص118، الدمى: جمع دمية وهي التمثال المنحوت من العاج تشبه به المرأة، البيض الخدود: الظباء، ذو سدير: واد، العبري: ما نبت من السدر على شطوط الأنهار وعظم، الظال: السدر البري البعيد عن الماء.

(2) عمرو بن قميئة: الديوان، ص164-165، السدول: جمع سدل: الستار، منهدل: مسترخي ومتدلٍ، تقرو: تتبع وتقصد، السليل: وادٍ.

(3) د. أنور أبو سويلم: مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، ص62.

(4) امرؤ القيس: الديوان، ص141، بواكر: مبكّرات، شوكان قرية باليمن كثيرة النخل، حين صرام: أي حين صرام النخل أي قطافه وجنيه.

(5) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص110، الموسقة: المثقلة بثمارها، السود: هنا الخضر والعرب تطلق الأسود على الأخضر عندما تشتدّ خضرته ويصبح لونها قاتم، الذوائب: الأطراف، المكمومة: المغطاة.

(6) أبو دؤاد الإيادي: الأصمعيّات، ص186.

(7) الطفيل الغنوي: الديوان، ص99، أشاقتك: وجدت لها اشتياقاً، المكمم: النخل الذي تغطى عذوقه، جفن يبنبم: موضع.

وكَـــأَنَّ ظُعْـــنَ الحَـــيِّ مُـــدْبِرَةً نَخْـــلٌ بِـــزَارَةَ حَمْلُـــهُ الـــسُّعُدُ[1]

بَلْ هَـلْ شَـجَتْكَ الظُّعْـنُ بَـاكِرَةً كَـــأَنَّهُنَّ النَّخْـــلُ مِـــنْ مُلْهَـــمْ[2]

تَخَـــالُ حُمُـــولَهُمْ فِـــي الـــسَّرَا بِ لَمَّـــا تَـــوَاهَقْنَ سُـــحْقاً طِـــوَالاَ

كَـــوَارِعُ فِـــي حَـــائِرٍ مُفْعَـــمٍ تَغَمَّـــرَ حَتَّـــى أَتَـــا وَاسْـــتَطَالاَ[3]

تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَـائِنٍ كَمَا زَالَ فِي الصُّبْحِ الأَشَـاءُ الحَوَامِـلُ[4]

فَرُحْنَ كَأَنَّ النَّادِيَـاتِ مِـنَ الـصَّفَا مَـــذَارِعَهَا والكَارِعَـــاتِ الحَـــوَامِلاَ[5]

فَكَأَنَّ ظُعْـنَ الحَـيِّ لَمَّـا أَشْـرَفَتْ بِـــالآلِ وَارْتَفَعَـــتْ بِهِـــنَّ حُـــزُومُ

نَخْلٌ كَـوَارِعُ فِـي خَلِـيجِ مُحَلِّـمٍ حَمَلَـــتْ فَمِنْهَـــا مُـــوقِرٌ مَكْمُـــومُ

سُـحُقٌ يُمَتِّعُهَـا الـصَّفَا وَسِـرِيُّهُ عُـــمٌّ نَـــوَاعِمُ بَيْـــنَهُنَّ كُـــرُومُ[6]

كَأَنَّ أَظْعَانَهُمْ فِـي الـصُّبْحِ غَادِيَـةً طَلْحُ السَّلاَئِلِ وَسْـطَ الـرَّوْضِ أَوْ عُـشَرُ

أَوْ بَارِدُ الصَّيْفِ مَسْجُورٌ، مَزَارِعُـهُ سُـــودُ الـــذَّوَائِبِ مِمَّـــا مَتَّعَـــتْ هَجَـــرُ

جَعْلٌ قِـصَارٌ وَعَيْـدَانٌ يَنُـوءُ بِـهِ مِـــنَ الكَـــوَافِرِ مَكْمُـــومٌ ومُهْتَـــصَرُ

يَشْرَبْنَ رَفْهاً عِرَاكاً غَيْـرَ صَـادِرَةٍ فَكُلُّهَـــا كَـــارِعٌ فِـــي المَـــاءِ مُغْتَمِـــرُ

---

(1) أوس بن حجر: الديوان، ص22، زارة: حي من أزد السراة أو هي الأجمة عامـة، الـسعد ضرب من رديء التمر.

(2) المرقش الأكبر: ديوان المرقشين، ص68، الشجا: الحزن، ملهم: أرض باليمامة كثيرة النخل.

(3) عمرو بن قميئة: الديوان، ص161–164، تواهقن: من المواهقة وهي المواظبة فـي الـسير ومد الأعناق، السحق: النخل الطويل، كوارع: النخل التي على الماء، الحائر: المكـان الـذي يجتمع فيه الماء، أتا: طلع ثمره وقيل بدا صلاحه وكثر حمله.

(4) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص263، الآشاء: جمع شاءة وهي النخلة الصغيرة، الحوامـل جمع حامل وهي التي تحمل الثمار.

(5) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص117، الناديات: النخيل اللواتي يروين من ماء الصفا، والـصفا نهر بالبحرين، المذارع: النخل القريبة من البيوت.

(6) المصدر نفسه، ص152، الآل: السراب، عم: جمع عميمه أي الطويلة.

بَيْنَ الصَّفَا وَخَلِيجِ العَيْنِ سَاكِنَةٌ   غُلْبٌ سَوَاجِدُ لَمْ يَدْخُلْ بِهَا الحَصَرُ(1)

وقد يطيل الشاعر في رسم الصورة ويستغرق في بنائها، وتحسين إخراجها، حتى تظهر فيها الحركة والحياة، أو هي صورة من صور الاستقرار في واحات الصحراء أو بعض قراها. فالشاعر يحدّد المنطقة – المشقر – ثمّ يذهب في وصف النخيل؛ هيئاته وألوانه، ويوفّر له الحماية بالسيوف، حتّى ينمو ويثمر ويستوي على عوده ويرضي مالكيه ويصوّر جنيه وطوف أهله به، وبعد ذلك فهو يسرّ الرائي ويجعله يكرّر فيه النظر لُعُجْبِهِ وَزَهْوِهِ حتى تتحير فيه العين.

وهي لوحة أتى الشاعر على تفاصيلها، تذكّرنا بتلك التي كرّرها الشعراء في وصفهم الناقة وصورة حيوان الوحش الذي يحضر كمشبّه به.

يقول امرؤ القيس:

أَوِ المُكْرَعَاتِ مِنْ نَخِيلِ ابْنِ يَامِنٍ   دُوَيْنَ الصَّفَا اللاَّئِي يَلِينَ المُشَقَّرَا
سَوَامِقَ جَبَّارٍ أَثِيثٍ فُرُوعُهُ   وَعَالَيْنَ قِنْوَاناً مِنَ البُسْرِ أَحْمَرَا
حَمَتْهُ بَنُو الرَّبْدَاءِ مِنْ آلِ يَامِنٍ   بِأَسْيَافِهِم حَتَّى أَقَرَّ وَأَوْقَرَا
وَأَرْضَ بَنِي الرَّبْدَاءَ وَاعْتَمَّ زَهْرُهُ   وَأَكْمَامُهُ حَتَّى إِذَا مَا تَهَصَّرَا
أَطَافَتْ بِهِ جَيْلاَنُ عِنْدَ قِطَاعِهِ   تَرَدَّدُ فِيهِ العَيْنُ حَتَّى تَحَيَّرَا(2)

---

(1) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص55–56، السلائل موضع وقيل الأودية، الروض: موضع الشعر نبات له ثمر بحجم البطيخ الصغير وداخله كالقطن، مسجور: ممتليء، هجر: منطقة كثيرة المياه في شرق الجزيرة، الجعل: قصار النخل، العيدان: طوال النخل، ينوء به: يثقله، الكوافر: الطلع، المهتصر: المتدلّي، رفها: كلما أرادت الشرب، عراكاً: جميعاً، مغتمر: مغمور العروق في الماء، الصفا: صفا المستقر في حجر العين عين محلم في هجر أيضاً، غلب: غلاظ الأعناق، الحصر: عدم نمو النبت جيّداً.

(2) امرؤ القيس: الديوان، ص44، المكرعات: النخل النابت على مجاري الماء، ابن يامن: رجل صاحب نخيل بأرض هجر، الصفا: حصن في منطقة هجر، المشقر: حصن بالبحرين، سوامق: سامقات أي عاليات، الجبار من النخيل: الفتي الذي فات الأيدي أن تناله، الأثيث: الملتفّ، القنوان: جمع قنو: العذق، عنقود البلح، البسر: التمر الذي احمرّ، أقر: أي النخيل ثبت واستقرّ، أوقر: عظم ثمره وكثر، اعتم زهره: ظهر وبدا، الأكمام: أقماع البسر، تهصر: نضج وبات صالحاً لأن يجنى، أطاف بالشيء: أحاط به، جيلان: من قبائل الديلم العاملين في البحرين في سلطة الأكاسرة، عند قطاعه: وقت صرم النخل.

أمَا الجانب الآخر من التشبيه، فهو تشبيه الظعائن بالسفن ((ويرتبط ذكر الظعائن بالسفن، وعلاقة الإبل بالسفن علاقة ممتدّة الجذور في ذهن الجاهلي لا أظنّها تقتصر على التشابه في الحركة والشكل. إنّ ما يفعله السَّراب من رفع الأشخاص الظعائن يحول حركتها إلى ما يشبه انسياب السفن على صفحة الماء، وحركة أعناق الإبل المنعوجة لا تبعد كثيراً عن تموّج مقدم السفينة على سطح الماء، والدقل والصاري لهما شبه بأعواد الهوادج الخافقة))[1].

وقد تكرّر عند الشعراء تشبيه الظعائن بالسفن، وقد يخصّص بعضهم نوعاً بعينه:

هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ بَاكِرَاتٍ ... كَالعَدَوْلِيِّ سَيْرُهُنَّ انْقِحَامُ[2]

هَلْ تَرَى عِيَرهَا تُجِيزُ سِرَاعَاً ... كَالعَدَوْلِيِّ رَائِحَاً مَنْ أَوَالِ[3]

عَدَوْلِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنٍ ... يَجُورُ بِهَا المَلاَّحُ طَوْراً وَيَهْتَدِي[4]

وربّما شبّه الشعراء الظعائن بالسفن عامة دون تحديد النوع:

لِمَنِ الظُّعْنُ بِالضُّحَى طَافِيَاتٍ ... شِبْهُهَا الدَّوْمُ أَوْ خَلاَ يَا سَفِينِ[5]

كَأَنَّ بِغبْطَانَ الشُّرَيْفِ وَعَاقِلٍ ... ذُرَا النَّخْلِ تَسْمُو وَالسَّفِينَ المُقَيَّرَا[6]

مَالِ الحُدَاةُ بِهَا لِحَائِشِ قَرْيَةٍ ... وَكَأَنَّهَا سُفُنٌ بِسِيفِ أَوَالِ[7]

---

(1) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص44.

(2) أبو دؤاد الإيادي: الديوان، ص337، العدولية: سفن تنسب إلى قرية بالبحرين اسمها (عَدَوْلَى).

(3) عمرو بن قميئة: الديوان، ص60، العير: الإبل التي تحمل الميرة لا واحد لها من لفظها.

(4) طرفة بن العبد: الديوان، ص19، يجور: يبتعد عن الطريق أو المسار.

(5) المرقش الأكبر: ديوان المرقشين، ص78.

(6) كعب بن زهير: الديوان، ص104، غبطان ويروى عبطان اسم موضع وكذلك الشريف، عاقل: جبل، المقير: السفن المطلية بالقار وهو الزفت.

(7) تميم بن مقبل: الديوان، ص256، الحائش: بستان النخيل، سيف البحر: سائله: آوال: قرية بالبحرين.

كَأَنَّ الظَّعْنَ حِينَ طَفَوْنَ ظُهْراً سَفِينُ البَحْرِ يَمَّمْنَ القَرَاحَا[1]
وَهُنَّ كَذَاكَ حِيْنَ قَطَعْنَ فَلْجاً كَأَنَّ حُدُوجَهُنَّ عَلَى سَفِيْنِ
يُشَبَّهْنَ السَّفِيْنَ وُهَنَّ بُخْتٌ عُرَاضَاتُ الأَبَاهِرِ والشُّؤُونِ[2]
فَشَبَّهْتُهُمْ فِي الآلِ لَمَّا تَكَمَّشُوا حَدَائِقَ دَوْمٍ أَوْ سَفِيناً مُقَيَّرَا[3]

ومثلما يرى الشاعر الخطر الذي يحيط بالظعن والمصاعب التي تواجهها، وكذلك العناء الذي يلحق بها، فإنّه يختار للسفينة أيضاً ظروفاً صعبة؛ فهي تتمايل في ماء الخليج أو دجلة وتتلاعب فيها الريح – وتكفئها – ويغشى بها الملاّح غمار اللجج المخيفة التي لا ترى أطرافها:

فَكَأَنَّ ظُعْنَهُمُ غَدَاةَ تَحَمَّلُوا سُفُنٌ تَكَفَّأَ فِي خَلِيجٍ مُغْرَبِ[4]
كَعَوْمِ السَّفِينِ فِي غَوَارِبِ لُجَّةٍ تُكَفِّئُهَا فِي مَاءِ دِجْلَةَ رِيحُ[5]
يَقْطَعْنَ أَمْيَالَ أَجْوَازِ الفَلاَةِ كَمَا يَغْشَى النَّوَاتِيْ غِمَارَ اللُّجِّ بِالسُّفُنِ[6]

أمّا عند طرفة فيخرج من الخطر الذي قد يدبّر أمره ويحسب حسابه إلى المغامرة ، والمفايلة والرجم بالغيب والمجهول، ثمّ إنَّ ملاّحها لا يملك زمام الأمر أو أنّه ليس بذي خبرة في خط المسير والطريق والاتجاه إلى المقصد:

كَأَنَّ حُدُوجَ المَالِكِيَّةِ غُدْوَةً خَلاَيَا سَفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مِنْ دَدِ
عَدَوْلِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنٍ يَجُوزُ بِهَا المَلاَّحُ طَوْراً وَيَهْتَدِي

---

(1) النابغة الذبياني: الديوان، ص201، طفون: علون، القراح: الأرض الجرداء.

(2) المثقب العبدي: الديوان، ص57، البخت: الإبل الخرسانية، الأباهر جمع أبهر وهو عرق في الظهر ويريد هنا الظهر كله، الشؤون: جمع شأن: مجرى الدمع في العين.

(3) امرؤ القيس الديوان، ص43، الآل: السراب، تكمشوا: حثّوا السير وأسرعوا فيه، الدوم: شجر.

(4) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص39، تكفأت السفينة تمايلت، المغرب: المملوءة.

(5) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص39، الغوارب: الأمواج، اللجة: الماء الكثير.

(6) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص280، الأجواز: جمع جوز وهو الوسط، والأميال جمع ميل وهو المسافة من الأرض مدّ البصر، النواتي جمع نوتي وهو الملاّح، أو خادم السفينة. الغمار جمع غمرة وهي الماء الكثير.

يَشُقُّ حَبَابَ المَـاءِ حَيْزُومُهَـا بِهَـا   كَمَـا قَـسَمَ التُّـرْبَ المُفَايِـلَ بِاليَـدِ[1]

وقبل أن تجتاز الدراسة الظعن، لا بُدَّ وأن تقف مع من شقي بها ولاعه فراقها، فالشاعر الذي طالما فاخر بفروسيته وتحمّله المشاق، ومواجهة الأبطال، واجتيازه قفر البلاد إلاّ من وحوشها وضواريها؛ يقف باكياً ضعيفاً في أثر الظعن الراحلة، وربّما وجدناه يفاخر في هذا، أو يتصنّع له صوراً مطوّلة غريبة[2]، في حين نستشعر قرب الحديث عند آخرين:

فَعَيْنَاكَ غَرْبَا جَـدْوَلٍ فِـي مُفَاضَـةٍ   كَمَرِّ الخَلِـيجِ فِـي صَـفِيحٍ مُـصَوَّبِ[3]

فَظِلْتُ أُتْبِعُهُمْ عَيْنَـاً عَلَـى طَـرَبٍ   إِنْـسَانُهَا غَـرِقٌ فِـي مَائِهَـا مَغِـطُ[4]

فَلَمَّـا نَـأَوْا سَـبَقَتْ عَبْرَتِـي   وَأَذْرَتْ لَهَـا بَعْـدَ سَـجْلٍ سِـجَالاَ[5]

فَانْهَلَّ دَمْعَي فِـي الـرِّدَاءِ صَـبَابَةً   إِثْـرَ الخَلِـيطِ وكُنْـتُ غَيْـرَ مُغَلَّـبِ[6]

فَلَمَّـا أَدْبَـرُوا ذَرَفَـتْ دُمُـوعِي   وَجَهْـلٌ مِـنْ ذَوِي الـشَّيْبِ البُكَـاءُ[7]

---

(1) طرفة بن العبد: الديوان، ص19، الحدوج مفردها حدج وهو مركب النساء، المالكية: المنسوبة إلى بني مالك، الخلايا: مفردها خلية وهي السفينة الكبيرة، النواصف: مفردها ناصفة وهي الباحة الواسعة، الدر: اللَّهو واللَّعب، الحباب: مفردها حبابة وهي الموجة، الحيزوم: الصدر، الترب: التراب، المفايل الذي يلعب بالتراب فيدفن شيئاً فيه ثم يقسمه قسمين ويسأل عن الشيء المخبأ في أي قسمٍ صار.

(2) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص66-69، سيأتي ذكر الأبيات لاحقاً.

(3) امرؤ القيس: الديوان، ص21، الغرب: الدلو العظيمة، المفاضة: الأرض الواسعة، الصفيح: الحجارة العريضة، المصوّب: حجارة منحدرة.

(4) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص81، الطرب: هنا الحزن، إنسان العين: بؤبؤ العين، المغط: الممتدّ.

(5) عمرو بن قميئة: الديوان، ص108، أذرت الدمع: صبّته وأسقطته، العبرة: الدمعة والجمع عبرات، السجل: الصب، وسجلت الماء: صبته صبّاً متّصلاً، والسجل: الدلو الضخمة المملوءة ماء والفارغة يقال لها دلو.

(6) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص39، الصبابة: شدّة الشوق والحنين، المغلب: الذي يغلب كثيراً.

(7) المصدر نفسه، ص19، الإدبار: الذهاب والرحيل، الجهل: الخفة والطيش.

ويفقد بشر قلبه مع الخليط الراحل:

أَلاَ بَـــانَ الخَلِـــيْطُ وَلَـــمْ يُـــزَارُوا وَقَلْبُـــكَ فِـــي الظَّعَـــائِنِ مُـــسْتَعَارُ[1]

وربّما كان رجاء الشاعر من الظعن التوقّف وتبادل الحديث:

قِفِـــي قَبْـــلَ التَّفَـــرُّقِ يَـــا ظَعِيْنَـــا نُخَبِّـــرْكِ اليَقِـــينَ وَتُخْبِرِينَـــا[2]

رَدَّ الخَلِـــيطُ الجِمَـــالَ فَانْـــصرَفُوا مَـــاذَا عَلَـــيْهِمْ لَـــوْ أَنَّهُـــمْ وَقَفُـــوا

لَـــوْ وَقَفُـــوا سَـــاعَةً نُـــسَائِلُهُمْ رَيْـــثَ يُـــضَحِّي جِمَالَـــهُ الـــسَّلَفُ[3]

وقد يفقد السيطرة على نفسه ((وهو في عجلته، لا يعرف كيف يشدّ رحله فيضعه قبل البرذعة التي جعلت لتكون تحته، ويركب جمله ويحثّه على المسير قبل أن يفك عنه عقاله، ذاك أنّ لديه ما يقوله لها وما يخبرها به قبل أن تشط بها النوى وفي نفسه سؤال يريد الجواب عنه))[4]:

يَوْمَ ارْتَحَلْتُ بِرَحْلِي دُونَ بَرْذَعَتِـــي وَالقَلْـــبُ مُـــستَوْهِل بِـــالبَيْنِ مَـــشْغُولُ

ثُمَّ اغْتَرزتُ عَلَى نِـــضْوِي لأَبْعَثَـــهُ إِثْرَ الحَمُولِ الغَـــوَادِي وَهْـــوَ مَعْقُـــولُ[5]

ولكن الصورة قد تختلف عند بعض المتأخّرين إلى ما يشبه التقليد الشعري أو النمط المتّبع، فيطيل الشاعر في وصف هذه اللحظة – لحظة الفراق، وربّما تحوّلت إلى لوحة مستقلة أو صورة مركّبة يستطرد الشاعر في رسمها وتطويرها، ممّا يفقدها حرارة الشعور والعاطفة، أو عنصر التأثير في المتلقّي وهو ما يعتمده الشعر.

---

(1) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص57.

(2) عمرو بن كلثوم: شرح الديوان، ص66، يا (ظعينا) من ظعينه حذفت الهاء واشبعت الفتحة فصارت ألفاً.

(3) قيس بن الخطيم: الديوان، ص101–102، راث: أبطأ والريث الإبطاء، يضحي من الضحاء وهو أن ترعى الإبل ضحى.

(4) د. سعدي الضناوي: أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، ص210.

(5) تميم بن مقبل: الديوان، ص376–377، الحماسة، ج2، ص63، وتروى القصيدة لحبران العود النميري، ارتحلت: شددت الرحل، البرذعة: ما يلقى على ظهر البعير تحت الرحل ليقيه من الاحتكاك، مثله: من الوله – النضو: البعير المهزول، العقال: ربط: رسن البعير إلى قائمته.

ومثل هذا الضرب من التصوير نجده عند زهير في قوله:

دَانِيَةً لِشَرَوْرَي أَوْ قَفَا أَدِمٍ   تَسْعَى الحُدَاةُ عَلَى آثَارِهِمِ حِزَقَا
كَأَنَّ عَيْنَيَّ فِي غَرْبَيْ مُقَتَّلَةٍ   مِنَ النَّوَاضِحِ تَسْقِي جَنَّةً سُحُقَا
تَمْطُو الرِّشَاءَ فَتُجْرِي فِي ثِنَايَتِهَا   مِنَ المَحَالَةِ ثَقْباً رَائِداً قَلِقَا
لَهَا مَتَاعٌ وَأَعْوَانٌ غَدَوْنَ بِهِ   قِتَبٌ وَغَرْبٌ إِذَا مَا أُفْرِغَ انْسَحَقَا(1)

وتمتدّ قصة السانية(2) حتّى نهايتها ونلحظ أنّ الأثر يضعف وقد لا نستشعره وتتكشّف الصنعة، وربّما كان الأثر الذي يتركه بيت عنترة:

مَا رَاعَنِي إلاَّ حَمُولَةُ أَهْلِهَا   وَسْطَ الدِّيَارِ تَسَفُ حَبَّ الخِمْخِمِ(3)

أكثر من ذلك الذي فعلته لوحة زهير، فالتعبير الخاطف في تعبير – راعني– يوحي بالرعشة والمفاجأة والألم الذي يسبّبه هذا الفراق وكأنّه غير متوقّع.

3.3 رحلة الشاعر:

يحاول ابن رشيق أن يقدِّم تفسيراً لرحلة الشاعر بقوله: ((والعادة أن يذكر الشاعر ما قطع من مفاوز، وما أنضى من الركائب، وما تجشّم من هول الليل وسهره وطول الليل وهجيره، وقلّة الماء وغؤوره، ثمّ يخرج إلى مدح المقصود ليوجب عليه حقّ القصد، وذمام القاصد ويستحقّ منه المكافأة))(4)، وأخاله تابع بهذا ابن قتيبة في قوله: ((فرحل في شعره وشكا النصب والسهر، وسرى الليل، وحرّ الهجير، وانضاء

(1) زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص66–67، الدانية: القريبة، شروری وأدم: موضعان أو جبلان، الحزق: الجماعات، غربي مقتلة: الغرب: الدلو الكبير، والمقتلة: الناقة يسقى عليها ذلك بكثرة العمل، تمطو الرشاء: تمدّ الحبل، الثناية: الحبل الذي أوثق أحد طرفيه بقبتها والطرف الآخر في الدلو، المحالة: البكرة، الرائد: الذي يجيء ويذهب، القلق: الذي لا يثبت، المتاع: الذي يستقى به، (قتب وغرب) تبيين للمتاع والقتب أداة السانية، انسحق: مضى وبعد سيلانه.

(2) السانية: الناقة المدرّبة التي تمتح المياه وتسقي المزارع.

(3) عنترة العبسي: الديوان، ص15، راعه: أفزعه، حمولة الإبل التي تطيق الحمل عليها، الخمخم: نبت تعلفه الإبل.

(4) ابن رشيق: العمدة، ج1، ص151.

الراحلة والبعير، فإذا علم أنّه أوجب على صاحبه حقّ الرجاء، وذمامة التأميل، وقرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح؛ فبعثــه علــى المكافــأة، وهــزّه للسماح، وفضّله على الأشباه وصغّر في قدره الجزيل))[1].

وقد نفهم من هاتين المقولتين، أنّ الشاعر عمد إلى وصف هذه الرحلة كحيلــة احتالها ليحرّك المشاعر ويبعث الممدوح على المكافأة وإجزال العطاء، وربّما صــدق هذا في شعر المدح، ولكنّ الشعراء ليسوا جميعاً يحترفون التكسّب، فمن الصعب تعميم المقولتين على الشعر كلّه[2].

فهنالك دوافع أخرى للرحلة تبدو واضحة في الشعر ويكرّرها الــشعراء فــي قصائدهم صراحة، ومن تلك الدوافع جلاء الهموم والخلاص منها، كقولهم:

وَقَدْ أُسَلِّي هُمُومِي حِينَ تَحْـضُرُنِي ... بِجَــسْرَةٍ كَعَــلاةِ القَــيْنِ شِــمْلَالَ[3]

وكُنْــتُ إِذَا الهُمُــومُ تَــضَيَّفَتْنِي ... قَرَيْـــتُ الهَـــمَّ أَهْـــوَجَ دَوْسَـــرِيَّا[4]

فَــسَلِّ الهَــمَّ عَنْــكَ بِــذَاتِ لَــوْثٍ ... عُـــذَافِرَةٍ كَمِطْرَقَـــةِ القُيُـــونِ[5]

ولَقَدْ أَرِبْتُ عَلَــى الهُمُــومِ بِجَــسْرَةٍ ... عَيْرَانَــةٍ بِــالرِّدْفِ غَيْــرِ لَجُــونِ[6]

وَهَــمٍّ قَــدْ نَفَيْــتُ بِــأَرْحَبِيٍّ ... هِجَــانِ اللَّــوْنِ مِــنْ سِــرٍّ هِجَــانِ[7]

وَإِنِّي لأُمْضِي الهَمَّ عِنْــدَ احْتِــضَارِهِ ... بِعَوْجَــاءَ مِرْقَــالٍ تَــرُوحُ وَتَغْتَــدِي[8]

---

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص28.

(2) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص68

(3) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص103، الجسرة: الناقة القوية الجسيمة، العلاة: السندان، القين: الحداد، الشملال: السريعة.

(4) عمرو بن قميئة: الديوان، ص135، تضيفتني: نزلت بي، قرى الضيف: قــدم لــه حاجتــه ولوازمه، أهوج: كأنّ به هوج من سرعته، دوسري: ضخم شديد.

(5) المثقب العبدي: الديوان، ص60، ذات لوث: ذات قوه، عذافرة: شديدة، القيون جمع قين: الحداد.

(6) أوس بن حجر: الديوان، ص129، أربت: قويت، استعنت، لجون: حرون صعبة الانقياد.

(7) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص288، الهم: الحزن، الأرحبي: البعير النجيب منسوب إلــى أرحب وهو فحل، أو بطن من همدان تنسب إليه الإبل النجيبة، الهجان: الأبــيض، والــسر: الأصل، والهجان الثاني: الخالص العتق والكرم.

(8) طرفة بن العبد: الديوان، ص20، الاحتضار: الحضور، العوجاء: الناقة النــشيطة التــي لا تستقر في سيرها، المرقال: التي تسير سيراً شديداً.

وَلَقَدْ أُسَلِّي الهَمَّ حِيْنَ يَعُودُنِي بِنَجَاءِ صَادِقَةِ الهَوَاجِرِ ذِعْلِبِ(1)
وَقَدْ أَتَنَاسَى الهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ إِذَا لَمْ يَكُنْ فِيْهِ لِذِي اللُّبِّ مَعْبَرُ
بِأَدْمَاءَ مِنْ سِرِّ المَهَارَى كَأَنَّهَا بِحَرْبَةَ مَوْشِيُّ القَوَائِمِ مُقْفِرُ(2)
وَقَدْ أَتَنَاسَى الهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ بِنَاجٍ عَلَيْهِ الصَّيْعَرِيَّةُ مُكْدَمِ(3)

وقد ((يشتدّ بالشاعر حزنه وألمه على فراق حبيبته فلا يرى منجاة منهما إلاّ أن يعلو ظهر ناقته فيسرع عليها، إمّا إلى اللحاق بتلك القبيلة المهاجرة، وإمّا إلى الفرار من الديار المهجورة التي هاجت عليه تلك الذكرى الأليمة))(4). فالشاعر لا يطيق الألم طويلاً بين حبيبة صرمت حبل الوصل، وبين ذكراها التي تنهش قلبه وتقيم أمام ناظريه متمثّلة في الطلل الجاثم مكانه، فيختار بعض الشعراء الرحلة التي لا يلوي بها على شيء سوى نسيان المحبوبة ((فلا بُدّ لمسيرة الحاضر أن تتّجه إلى المستقبل، فليقابل هجر الحبيبة بهجر مماثل، وصدّها بصدّ مشابه))(5)، من ذلك:

فَاقْطَعْ لُبَانَةَ مَنْ تَعَرَّضَ وَصْلُهُ وَلَشَرُّ وَاصِلِ خُلَّةٍ صَرَّامُهَا
وَاحْبُ المُجَامِلَ بِالجَزِيلِ وَصَرْمُهُ بَاقٍ إِذَا ضَلَعَتْ وزَاغَ قِوَامُهَا

---

(1) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص39، نجاء الناقة: سرعتها، صادقة الهواجر: الناقة تسير في الحرِّ والشدائد، الذعلب: الناقة السريعة.

(2) المصدر نفسه، ص70، المعبر: أصله ما يتوسّل به لعبور نهر أو نحوه وهنا العبور من الهم إلى راحة البال، أدماء: بيضاء، المهاري: الإبل الكريمة منسوبة إلى مهرة بن حيران، سر الشيء: خالصه، حربة موضع (رملة قرب وادي واقصة)، موشى القوائم: ثور الوحش، القفر: الأرض الخالية. وقيل أنّه للمسيب بن علس، الديوان، ص320.

(3) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص137، الناجي: البعير السريع، الصيعرية: سمة في عنق الناقة من الصغر أي الاعتراض في السير ولا يكون ذلك في البعير، المكدم: الغليظ.

(4) د. محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ج1، ص323.

(5) د. سعيد دعيبس: قراءة متعاطفة مع الشعر الجاهلي، ص121.

بطَلِـــيحِ أَسْـــفَارٍ تَـــرَكْنَ بَقِيَّـــةً   مِنْهَـــا فَـــأَحْنَقَ صُـــلْبُهَا وسَـــنَامُهَا[1]
دَعْهَا وَسَـلِّ الهَـمَّ عَنْـكَ بِجَـسْرَةٍ   تَنْجُـــو نَجَـــاءَ الأَخْـــدَرِيِّ المُفْـــرَدِ[2]
فَدَعْهَا وَسَلِّ الهَـمَّ عَنْـكَ بِجَـسْرَةٍ   مُدَاخِلَـــةٌ صُـــمُّ العِظَـــامِ أُصُـــوصُ[3]
فَعَزَّيْتُ نَفْسِي حِينَ بَـانُوا بِجَـسْرَةٍ   أَمُـــونٍ كَبُنْيَـــانِ اليَهُـــودِيِّ خَيْفَـــقِ[4]
أَفَـــلاَ تُنَاسِـــي حُبَّهَـــا بِجُلاَلَـــةٍ   وَجْنَـــاءَ كَـــالأُجُمِ المَطِـــينِ وَلُـــوسِ[5]
فَـــسَلِّ طِلاَبَهَـــا وَتَعَـــزَّ عَنْهَـــا   بِنَاجِيَـــــةٍ تَخَيَّـــــلُ بِـــــالرِّدَافِ[6]
سَرَاةَ الضُّحَى حَتَّى إِذَا مَا صَـبَابَتِي   تَجَلَّتْ كَسَوْتُ الرَّحْـلَ وَجْنَـاءَ تَامِكَـا[7]
وَشَـــوْقِ عَلُـــوقٍ تَنَاسَـــيْتُهُ   بِجَوَّالَـــةٍ تَـــسْتَخِفُّ الـــضِّفَارَا[8]

---

(1) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص168، اللبانة: الحاجة، تعرض وصله: لم يستقم لـك وصـله أو تغيّر وحال عن عهده، الخلة: المودّة، الصرام: القطاع، قال الأصمعي عـن خلـف سـمعت أعرابياً ينشدها ((والخير واصل خلة صرامها))؛ أي أحسن الناس وصلاً من يـضع القطيعـة مواضعها اللائقة بها، أحب: أعط، المجامل: الذي يجامل بإظهار المودّة، صرمة باق: استلقي صرمه، ضلعت: اعوجّت، زاغ قوامها: مال ولم يستقم، الطليح: الناقة الكالة المعيبة والمقصود من كثرة الأسفار، أحنق: ضمر وهزل.

(2) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص230، تنجو: تسرع، الأخدري: حمار وحشي منسوب إلـى الأخدر وهو حصان مشهور ضرب في الحمر، المفرد: المنفرد.

(3) امرؤ القيس: الديوان، ص71، مداخلة، أي متداخلة مكتنزة الجسم.

(4) المصدر نفسه، ص86، بانوا: نأوا عن نظري، أمون: صـلبة، كبنيـان اليهـودي: شـبهها بالحصن المنيع، الخيفق: صفة الناقة: النشيطة السريعة.

(5) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص69، الجلالة: الناقة الضخمة، الأجم: الحـصون، المطـين: المطلي بالطين، الولوس: السريعة.

(6) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص105، سل طلابها: دعها وانسها، الناجية: الناقة الـسريعة، تخيل أصلها تتخيل من الخيلاء، الرداف: من يركب خلف الراكب.

(7) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص87، سراة الضحى: أوله، الصبابة: الولع الـشديد، تجلّـت: تكشّفت، الوجناء: عظيمة الوجنات، التامك: عظيمة السنام.

(8) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص140، العلوق: الذي تعلّق به قلبه، الجوالة: الناقة كثيـرة السير، الضفار: الوثوب.

فَهَـــلْ يُنْـــسِيَنْ حُبَّهَـــا جَـــسْرَةٌ   مِـــنَ النَّاعِجَـــاتِ تُبَـــارِي الزِّمَامَـــا[1]
فَسَلْ هَمَّـكَ عَـنْ سَـلْمَى بِنَاجِيَـةٍ   خَطَّارةٍ تَغْتَلِي فِـي السَّبْـسَبِ القَـذَفِ[2]
فَـإِنْ كُنْـتَ مِـنْ وُدِّهَـا يَائِـساً   وَأَجْمَعْـتَ مِنْهَـا بِحَـجٍّ قَلُوصَـا
فَقَـرِّبْ لِرَحْلَـكَ جُلْذِيَّـةً   هَبُـوبَ الـسُّرَى لاَ تَمَـلُّ النَّصِيـصَا[3]

ومن الأمثلة على الفرار من الآثار الدارسة وذكرى الحبيبة الماثلة[4] فيها قولهم:

وَقَفْتُ بِهَـا رَأْدَ الـضَّمَّاءِ مَطِيَّتِـي   أُسَـائِلُ أَعْلاَمَـاً بِبَيْـدَاءَ قَـرْدَدِ
فَلَمَّـا رَأَيْـتُ أَنَّهَـا لاَ تُجِيبُنِـي   نَهَضْتُ إِلـى وَجْنَـاءَ كَالفَحْـلِ جَلْعَـدِ[5]
وَلَـمْ أَبْـرَحْ رُسُـومَ الـدَّارِ حَتَّـى   أَزَاحَـتْ عِلَّتِـي حَـرَجٌ مَـرُوحُ[6]
كَـادَتْ تُـسَاقِطُ مَنِّـي مُنَّـةً أَسَـفَاً   مَعَاهِـدُ الحَـيِّ وَالحُـزْنِ الَّـذِي أَجِـدُ
ثُمَّ اغْتَرَرْتُ عَلَـى عَـنسٍ عُـذَافِرَةٍ   سِـيٌّ عَلَيْهَـا خَبَـارُ الأَرْضِ والجَـدَدُ[7]

---

(1) قيس بن الخطيم: الديوان، ص213، الناعجة: الناقة الكريمة البيضاء حسنة اللون، والنواعج السراع التي تصاد بها بقر الوحش.

(2) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص112، الخطارة: الناقة التي تخطر بذنبها في السير، تغتلي: تسرع، السبسب: الأرض القفر البعيدة، القذف: البعيد.

(3) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص193، القلوص من الإبل الشابة، الجلزية: الناقة السريعة، هبوب السرى: نشيطة السير ليلاً، النصيص: الحث.

(4) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص57.

(5) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص178، البيت الثاني ذكره في الحاشية، رأد الضماء: وقت ارتفاع الشمس، القردد: ما ارتفع من الأرض وغلظ، لا تجيبني: يعني الديار، الجلعد: الشديدة الصلبة.

(6) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص48، الحرج من النوق: الضامرة، المروح: من المرح وشدة النشاط.

(7) المصدر نفسه، ص52-53، المنة: القوة، معاهد الحي: الأمكنة التي شهدت حبه (الأطلال)، أجر: أخرت من شدة الوجد، اغتررت: ركبت وهو من الغرز أي ركاب الرحل، العنس: الناقة القوية الصلبة، العذافرة: الناقة الشديدة الناقة، السيّ: النظر المشابه، الخبار من الأرض: اللينة الرخوة تسوخ فيها قوائم الدواب، الجدر: الأرض الصلبة.

نَهَـضْتُ إِلَـى عُـذَافِرَةٍ صَـمُوتٍ   مُـــذَكَّرَةٍ تَجِـــلُّ عَـــنِ الكَـــلاَلِ[1]

أمّا الرحلة في أثر الركب الظاعن، أو طلب ديارهم التي ظعنوا إليها؛ فهي من أكثر ضروب الرحلة التي يكرّر ذكرها الشعراء في قصائدهم، وقد مرّ بنا كيف تتبّـع الشعراء الظعن الراحلة ووصفوا الظعائن؛ هوادجها وأنماطها وكللهـا حتـى العهـن المتساقط في مضارب الراحة وعند عيون المياه، ومنهم من صوَّر النساء حتى تخالـه قد دخل الهوادج، وتتبّعوا خارطة المـسير وذكـروا الأمـاكن وتـضاريس الأرض بأسمائها، ولم يتسنّ لهم ذلك لولا متابعة الشاعر لتلك الظعـائن*،وقـد شـهدنا بكـاء الشعراء إثر الظعن ونحيبهم، وحالة القنوط التي حلّت بهم في الطلل، فتكون الرحلـة على الناقة ((هي التي تنتقل بالشاعر من حالة اليأس والقنوط إلى حالة الأمل وانفراج الغمة))[2]، ومن الأمثلة على ذلك قولهم:

هَـلْ تُبَلِّغَنْـيهِمُ حَـرْفٌ مُـصَرَّمَةٌ   أُجْـــدُ الفَقَـــارِ وَإِدْلاَجٌ وَتَهْجِيـــرُ[3]

هَـــلْ تُبْلِغَنِّـــي دَارَهَـــا شَـــدَنِيَّةٌ   لُعِنَـــتْ بِمَحْـــرُومِ الـــشَّرَابِ مُـــصَرَّمِ[4]

هَلْ تُبْلِغَنِّيهَا عَلَـى شَـحْطِ النَّـوَى   عَـنْسٌ تَخُـبُّ بِـيَ الهَجِيـرَ وَتَنْعَـبُ[5]

طَلَبْتُهُمْ تَطْوِي بِـيَ الْبِيـدَ جَـسْرَةٌ   شُـــوَيْقِئَةُ النَّـــابَيْنِ وَجْنَـــاءُ ذِعْلِـــبُ[6]

فَهَـلْ تُبْلِغَنِّـي دَارَ قَـوْمِي جَـسْرَةٌ   خَنُوفٌ عَلَنْـدىً جَلْعَـدٌ غَيْـرُ شَـارِفِ[7]

---

(1) النابغة الذبياني: الديوان، ص90، عذافرة صموت: ناقة كثيرة الاحتمال، الكلال: لا تتعب.

* ضمن مستوى الكلام، وليس المستوى الحقيقي للحياة – الواقع– .

(2) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص58.

(3) النابغة الذبياني: الديوان، ص75، الحرف المصرمة: الناقة المصابة بضرعها فتكوى به، أجد الفقار: قوية الفقار، ادلاج: سير الليل، تهجير: سير الهجيرة.

(4) عنترة العبسي: الديوان، ص18، شدن: أرض أو قبيلة تنسب الإبل إليهـا، أراد بالـشراب: اللبن، التصريم: القطع.

(5) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص206، الشحط: البعد، العنس: الناقة الصلبة، تخـب: تـسير الخبب ضرب من سير الإبل، تنعب: تهز رأسها في السير.

(6) الأعشى الكبير، شرح الديوان، ص46، الشويقئة: الناقة التي طلع نابها، ذعلب: خفيفة.

(7) المرقش الأكبر: ديوان المرقشين، ص61، الخنوف: التي إذا سارت قلبت خف يدها، علندى: ناقة وثيقة مجتمعة، الشارف: الهرمة.

هَــلْ يُبْلِغَنّــي دِيَارَهَــا حَــرَجٌ   وَجْنَــاءُ تَفْــرِي النَّجَــاءَ وَالْخَبَبَــا[1]
هَلْ تُلْحِقَنِّي بِأُوْلَى القَوْمِ إِذْ شَــحَطُوا   جُلْذِيَّــةٌ كَأَتَــانِ الــضَّحْلِ عُلْكُــومُ[2]
يَوْمَ ارْتَحَلْتُ بِرَحْلِي دُونَ بَرْذَعَتِــي   وَالقَلْــبُ مُــسْتَوْهِلٌ بِــالبَيْنِ مَــشْغُولُ
ثَمَّ اغْتَرَزْتُ عَلَى نِــضْوِي لأَبْعَثَــهُ   إِثْرَ الحُمُــولِ النَــوَادِي وَهْــوَ مَعْقُــولُ[3]
وَقَدْ تُلاَفِي بِــيَ الحَاجَــاتِ نَاجِيَــةٌ   وَجْنَــاءُ لاَحِقَــةُ الــرِّجْلَيْنِ عَيْــسُورُ[4]

أمّا ما قاله ابن قتيبة وتلاه ابن رشيق حول رحلة المديح فهي ممّا تكــرّر فــي الشعر الجاهلي وفي المتأخر منه على وجه الخصوص، ولعلّ من أشهر ذلك القصائد المدحية التي قالها زهير بن أبي سلمى يمدح فيها سنان المري وابنه هرم، وقــد شــدّ رحله إليهما، من ذلك قوله:

إِلَى ابْنِ سَلْمَى سِــنَانٍ وَابْنِــهِ هَــرِمٍ   تَنْجُــو بِأَقْتَادِهَــا عِيدِيَّــةٌ تَخِــدُ[5]
وَإِلَــى سِــنَان سَــيْرُهَا وَوَسَــيجُهَا   حَتَّــى تُلاَقِيَــهُ بِطَلْــقِ الأَسْــعُدِ[6]
فَــزَادَكَ أَنْعُمــاً وَخَــلاَكَ ذَمٌّ   إِذَا أَدْنَيْــتَ رَحْلِــي مِــنْ سِــنَانِ[7]
مَطَوْتُ بِهِ فِي الأَرْضِ حَتَّــى كَأَنَّــهُ   أَخُــو سَــبَبٍ يُرْمَــى بِــهِ الرَّجَــوَانِ

---

(1) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص21، حرج: ناقة ضامرة، تفري: تقطع، تفري النجــاء: تمــضي مضياً شديداً.

(2) علقمة الفحل: الديوان، ص57، جلذية: ناقة شديدة الأتان ضمرة تكون في المــاء، العلكــوم: كثيرة اللحم.

(3) تميم بن مقبل: الديوان، ص185-186، البرذعة: ثوب يوضع تحت الركــاب، المــستوهل: الخائف المذعور، البين: الفراق، اغترز: وضع رجله في الغزر وهو ركاب رحــل الناقــة، النضو: البعير الذي أضناه السفر، لأبعثه والأدفعة، الحمول: الظعن.

(4) أوس بن حجر: الديوان، ص40، عيسور: الناقة الشديدة التي لم تروّض بعد.

(5) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص224، العيدية: النوق النجائب منسوبة إلى حي من اليمن هم بني العيد، تخد: تسرع وتوسّع خطوها.

(6) المصدر نفسه، ص233، الوسيج: السير السريع، الطلق: الطيب الذي لا برد فيــه ولا أذى، والأسعد جمع سعد وهو اليمن.

(7) المصدر نفسه، ص289، يخاطب الشاعر بعيره في هذا البيت.

إِذَّا جَرَّفَتْ مَـــالِي الجَـــوَارِفُ مَـــرَّةً   تَضَمَّنَ رِسْـــلاً حَـــاجَتِي ابْـــنُ سِـــنَانِ[1]

ويرحل الأعشى الكبير إلى هوذة بن علي الحنفي ليمدحه:

أَنْضَيْتُهَا بَعْدَمَا طَـــالَ الهِبَـــابُ بِهَـــا   تَـــؤُمُّ هَـــوْذَةَ لاَ نِكْـــساً وَلاَ وَرِعَـــا[2]

وقبل هذين الشاعرين نجد بعض المدائح عند عمرو بن قميئة:

سِـــرَاعاً دَوَائِـــبَ مَـــا يَنْثَنِـــيـــــــ   ــــنَ حَتَّـــى احْـــتَلَلْنَ بِحَـــيٍّ حِـــلاَلِ
بِـــسَعْدِ بْـــنِ ثَعْلَبَـــةَ الأَكْرَمِيـــــــ   ــنَ أَهْـــلِ الفَـــضَالِ وَأَهْـــلِ النَّـــوَالِ[3]
بَـــــضَامِزَةٍ كَأَتَـــــانِ الثَّمِيـــــــ   ــــلِ عَيْرَانَـــةٍ مَـــا تَـــشْتَكِي الكَـــلاَلاَ
إِلَـــى ابْـــنِ الـــشَّقِيقَةِ أَعْمَلْتَهَـــا   أَخَـــافُ العِقَـــابَ وَأَرْجُـــو النَّـــوَالاَ
إِلَـــى ابْـــنِ الـــشَّقِيقَةِ خَيْـــرُ المُلُـــو   كِ أَوْفَـــاهُمُ عِنْـــدَ عَقْـــدٍ حِبَـــالاَ[4]
تَخُبُّ إِلَـــى النُّعْمَـــانِ حَتَّـــى تَنَالَـــهُ   فِدىً لَـــكَ مِـــنْ رَبٍّ طَرِيفِـــي وَتَالِـــدِي[5]

وقد تتعدّد أساليب الربط التي يتّخذها الشعراء بين مقدّمات القصائد والدخول في الرحلة، ((لكن هذه الصلة لا يصرِّح بها الشعراء في بعض الأحيان، وإنما

---

(1) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص294–295، مطوت به: مددت به في السير، كأنه أخو سبب: أي الدلو المعلّق بحبل، يترجح به في بئر من النعاس، الرجوان: جانبا البئر، الجوارف جمع جارفة: المصيبة، رسلاً: على هينة واطمئنان.

(2) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص203، انضيتها: أنهكتها، الهباب: النشاط، تؤم: تقصد، النكس: الجبان، الورع: الخائف.

(3) عمرو بن قميئة: الديوان، ص55، دوائب: مستمرات من الدؤوب وهو المبالغة في السير، حي حلال: قوم نزول وفيهم كثرة، الفضال: كالتفاضل بمعنى التمازي: الفضل، النوال: العطاء والكرم.

(4) المصدر نفسه، ص169–175، الضامز: لا يجتر من الخوف أو الذي لا تسمع له رغاء، أتان الثميل: الصخرة الكبيرة في باطن المسيل لا يرفعها شيء ولا يحرّكها، ابن الشقيقة هو النعمان بن امرئ القيس البدر بن عمرو بن امرئ القيس بن عمرو بن عدي وأمّه شقيقة الشيبانية وربما هو اسم يطلق على أبناء هذه الأسرة ببنو الشقيقة، أعملتها: سرت عليها.

(5) النابغة الذبياني: الديوان، ص64، المقصود النعمان بن وائل بن جلاح الكلبي كان قائداً للحارث بن أبي شمر ملك غسان أطلق سبي غطفان وأسراهم ومنهم ابنة النابغة فكتب له هذه القصيدة، تخب: تسير خبباً، تناله: تدركه.

يعقدونها ضمناً دون حاجة إلى التصريح بتسلية الهموم والتعزّي بالناقة وتناسي الحب، وفي هذه الحالة يبدو الحديث عن الرحلة منبتاً عمّا سبقه، ولكن من يدقّق النظر يلاحظ هذه الصلّة الخفيّة البارعة في كثيرٍ من دواوين الشعراء))[1]:

وَمُجِـــدَّةٌ نَـــسَّأْتُهَا فَتَكَمَّـــشَتْ رَتْـكَ النَّعَامَـةِ فِـي طَرِيـقٍ حَـامِ[2]

وَأَدْمَاءَ مِثْلَ الفَحْلِ يَوْمَـاً عَرَضْـتُهَا لِرَحْلِـي وَفِيْهَـا جُـرْأَةٌ وَتَقَـاذُفُ[3]

وَقَدْ أَرَانِـي أَمَـامَ الحَـيِّ تَحْمِلُنِـي جُلْذِيَّـةٌ وَصَـلَتْ دَأْيَـاً بِـأَلْوَاحِ[4]

وَشِـمِلَّةٍ حَـرْفٍ كَـأَنَّ قُتُودَهَـا جَلَّلْتُـهُ جَـوْنَ الـسَّرَاةِ خَفَيْـدَدَا[5]

وَعَـنْسٍ كَـأَلْوَاحِ الأَرَانِ نَـسَأْتُهَا عَلَـى لاَحِـبٍ كَـالبُرْدِ ذِي الحِبَـرَاتِ[6]

ولا بُدَّ لهذه الرحلة من ظرفي مكان وزمان يشملانها، وتتحقّق أحداثها فيهما، والشاعر هو من يعتمد في أسلوبه على الاختيار، فيصنع مما نراه أو نحسّه طبيعياً أو عاديّاً أمراً مختلفاً من خلال السياق الذي يضم الألفاظ المختارة، لتشكيل الدلالة التي يستهدف بها المتلقّي، ومن ثمّ جاء نعت أسلوب الشاعر أو الشعر بأنّه تأثيري ينتقل بالتأثير والعدوى، ويحدث الانسجام بين النصّ ومتلقّيه الذي يقوم بدوره بإعادة إنتاج النص وفق تلقيه للنص الأول وتلاقح الأفكار بينهما ومعالجة ألفاظه والسياق الذي جاءت فيه بأفق التلقّي والمعرفة والتصوّر القبليين، فلكل لفظة أو عددٍ من الألفاظ في

(1) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص60.

(2) امرؤ القيس: الديوان، ص141، المجدة صفة الناقة التي تجد في السير، نسأتها: زجرتها بالمنسأة، الرتك: الاهتزاز، حام: متوقّد شديد الحرارة.

(3) أوس بن حجر: الديوان، ص64، الواو واو رب، الأدماء: الناقة البيضاء، مثل الفحل: مذكرة الخلقة، جرأة وتقاذف: سرعة واضطراب وتدافع في السير.

(4) المصدر نفسه، ص18، الجلذاية: الأرض الصلبة وأطلق على الناقة الصلبة أيضاً.

(5) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص105، الشملة الحرف: الناقة القوية، القتود: الرحل، جون السراة: أسود الظهر، خفيددا: الظليم.

(6) امرؤ القيس: الديوان، ص34، وعنس: أي ورب عنس، والعنس: الناقة الشديدة، الأران: خشب تتخذ منه أسرة الموتى، نسأتها: ضربتها بالمنسأة وهي العصا، اللاحب: الطريق واضح المعالم، البرد: الثوب، ذو الحبرات: الثوب الموشّى المختلفة ألوانه.

سياق معيّن تصوّر خاص وصدىً معيّن عند كل قارئ أو متلقٍّ، وبهذا الفهم يمكن التعامل مع هذين الظرفين – المكان والزمان – عند الشعراء.

ونبدأ بظرف المكان ومسمّاه العام؛ الصحراء. والشعراء يختارون من أسمائها الألفاظ الموحية الدالة، التي يكاد الخوف والرعب يطلّ من بين حروفها وجنباتها؛ خرق، مهمه، بيداء، قفر، مفازة، فج، ثمّ هي خالية إلاّ من السباع، وزعل الظلمات، وصوار البقر لا تكاد تستدلّ بها طريقاً، بل تخطئ القطا فيها السبيل، فهي دويَّة غبراء لا أثر فيها إلاّ جثث الرذايا تحجل حولها الطير، ولا صوت فيها سوى – صوت البوم يدعو الصدى–.

وربما أصاب الشاعر عندما اتّخذ من هذا الحديث مفتتحاً للرحلة ورابطاً بين أحداث الرحلة ومقدمة القصيدة والتمثيل عليها يكاد يتكرّر بعدد قصائد الشعراء التي اكتنفت قصة الرحلة، فهي ظرف المكان الذي يشهد أحداثها، ويشكّل اجتيازها علامة على جرأة الشاعر وفروسيته:

وَتَنُوفَةٍ جَرْدَاءَ مُهْلِكَةٍ ... جَاوَزْتُهَا بِنَجَائِبٍ فُتْلِ[(1)]
وَخَرْقٍ كَجوْفِ العَيْرِ قَفْرٍ مَضَلَّةٍ ... قَطَعْتُ بِسَامٍ سَاهِمِ الوَجْهِ حُسّانِ[(2)]
وَخَرْقٍ تَصِيحُ الهَامُ فِيهِ مَعَ الصَّدَى ... مَخُوفٍ إِذَا مَا جَنَّهُ اللَّيْلُ مَرْهُوبِ
قَطَعْتُ بِصَهْبَاءِ السَّرَاةِ شِمِلَّةٍ ... تَزِلُّ الوَلاَيَا عَنْ جَوَانِبِ مَكْرُوبِ[(3)]
وَلَقَدْ أَقْطَعُ السَّبَاسِبَ والشُّهْـ ... ـبَ عَلَى الصَّيْعَرِيَّةِ الشِّمْلاَلِ[(4)]

---

(1) امرؤ القيس: الديوان، ص129، التنوفة: الفلاة الجرداء، مهلكة: تهلك من يجتازها، فتل: نوق قوية مفتولة الأعضاء.

(2) المصدر نفسه، ص146، كجوف العير: أي جوف الحمار الخالي لأنّه لا ينتفع به، قفر مضلة: ليس فيه أيّة علامة يهتدى بها، سام: عالٍ مشرف، ساهم الوجه: متغيّر الوجه، حسّان: حسن الهيئة والخلق.

(3) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص35، الهامة والصدى: ذكر البوم، شملة: سريعة، تزل: تزلق، الولايا: جمع ولية وهي البرذعة، مكروب: سنام ممتلئ.

(4) المصدر نفسه: ص99، السباسب: جمع سبسب: الأرض القفر، الشهب: الفلوات، الصيعرية: ناقة لها اعتراض في عنقها، الشملال: الخفيفة السريعة.

وَأَقْطَعُ الخَرْقَ قَدْ بَادَتْ مَعَالِمُهُ   فَمَا يُحَسُّ بِهِ عَيْنٌ وَلا أَثَرُ[1]

وَرَقَاقٍ عُصَبٍ ظُلْمَانُهُ   كَحَزِيقِ الحَبَشِيِّينَ الزُّجَلْ

قَدْ تَجَاوَزْتُ وَتَحْتِي جَسْرَةٌ   حَرَجٌ فِي مِرْفَقَيْهَا كَالفَتَلْ[2]

وَرَكُوبٍ تَعْزِفُ الجِنُّ بِهِ   قَبْلَ هَذَا الجِيلِ مِنْ عَهْدِ أَبَدْ[3]

وَبَيْدَاءَ تِيهٍ تَحْرَجُ العَيْنُ وَسْطَهَا   مُخَفَّقَةٍ غَبْرَاءَ صَرْمَاءَ سَمْلَقِ[4]

وَمِنْ ذُرَى عَلَمٍ نَاءٍ مَسَافَتُهُ   كَأَنَّهُ فِي حَبَابِ المَاءِ مَغْمُوسُ

جَاوَزْتُهُ بِأَمُونٍ ذَاتِ مَعْجَمَةٍ   تَنْجُو بِكَلْكَلِهَا وَالرَّأْسُ مَعْكُوسُ[5]

وَخَرقٍ يَخَافُ الرَّكْبُ أَنْ يُدْلِجُوا بِهِ   يَعَضُّونَ مِنْ أَهْوَالِهِ بِالأَنَامِلِ[6]

وما يزال الشاعر يرمي بنا – كمتلقين لنصّه – بين جنبات القفار الموحشة والفيافي الخالية، وكأنّه يعمد إلى إخافتنا، أو إظهار ما لديه من شجاعة ورباطة جأش، حتى يوصلنا الماء أو بقية ماء لا يقلّ في صورته إخافة عن الطريق التي قطعها، فهي

---

(1) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص58، المعالم: الطرق، العين هنا: الإنسان نفسه.

(2) المصدر نفسه، ص139، الرقاق: الصحراء الواسعة الليّنة، الحزيق: الجماعة المحتشدون، حرج: لم تركب ولم يضربها الفحل، ويتكرر البيتان مع شيء بسيط من التغيّر عند طرفة بن العبد: الديوان، ص42.

(3) طرفة بن العبد: الديوان، ص30، الركوب: الطريق الذي اعتاد الناس ركوبه، العزيف: صوت الجن، أبد: تفيد تقادم الزمن.

(4) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص259، بيداء تيه: فلاة يضل فيها الناس، تحرج: تدهش وتتحيّر، مخفقة: تلمع لاضطراب السراب، صرماء: لا ماء فيها، سملق: لا نبت فيها.

(5) المتلمّس الضبعي: الديوان، ص101–102، العلم: الجبل، ناء مسافته: أي بعيد، حباب الماء: طرائقه، ذات معجمة: قوية صلبة مجرّبة، الرأس مقلوب: أي عنقها ملتوٍ لشدة نشاطها.

(6) كعب بن زهير: الديوان، ص86، يدلجوا: يسيروا بالليل، يعضون من أهواله بالأنامل: كناية عن الرعب، وانظر قصة الصحراء المخيفة المصدر نفسه، ص89 و ص118، وانظر أمثلة على ذلك كعب بن زهير: الديوان، ص89، ص118، والأعشى الكبير: شرح الديوان، ص50، ص130، ص224، ص240، ص257، ص295.

مياه آجنةٍ، لا يصل إليها بشر، تحتفر السباع أطرافها، ويغطي ريش الحمـام والقطـا وجهها كالنصال والسهام:

فَـرُبَّ مَـاءٍ وَرَدْتُ آجِـنٍ   سَـبِيلُهُ خَـائِفٌ جَـدِيبُ
رِيـشُ الحَمَـامِ عَلَـى أَرْجَائِـهِ   لِلْقَلْـبِ مِـنْ خَوْفِـهِ وَجِيـبُ[(1)]

فَأَوْرَدْتُهُمْ مَـاءً عَلَـى حِـينِ وِرْدِهِ   عَلَيْـهِ خَلِـيطٌ مِـنْ قَطـاً وَحَمَـامِ[(2)]

فَـأَوْرَدْتُهُمْ مَـاءً كَـأَنَّ جِمَامَـهُ   مِـنَ الأَجْـنِ حِنَّـاءٌ مَعَـاً وَصَـبِيبُ[(3)]

تَبِيـتُ إِلَـى عِـدٍّ تَقَـادَمَ عَهْـدُهُ   بِحَـرٍّ تَقِـي حَـرَّ النَّهَـارِ بِغَلْفِـقِ
كَـأَنَّ مَحَـافِيرَ الـسِّبَاعِ حِيَاضَـهُ   لِتَعْرِيـسِهَا جَنْـبَ الإِزَاءِ المُمَـزَّقِ[(4)]

فَتُـورِدُنِي لِرِبْـعٍ أَوْ لِخِمْـسٍ   مِيَـاهَ القَـيْظِ طَامِيَـةٌ جِمَامَـا
قَلِـيلاً مَـنْ عَلَيْهَـا غَيْـرَ أَنِّـي   أُثَـوِّرُ مِـنْ مَـدَارِجِهَا الحَمَامَـا[(5)]

وكَمْ قَدْ طَوَتْ مِنْ مَنْهَلٍ بَعْدَ مَنْهَـلٍ   وَأَوْرَدْتُهَـا مِـنْ آجِـنٍ وَدِفَـانِ[(6)]

وَمَهْمَهٍ نَازِحٍ تَعْـوِي الـذِّئَابُ بِـهِ   نَـائِي المِيَـاهِ عَـنِ الـوُرَّادِ مِقْفَـارِ[(7)]

---

(1) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص23، آجن: متغير اللون والرائحة، خـائف: يريـد مخوفـاً، جديب: قاحل، أرجاؤه: نواحيه، الوجيب: الخفقان من الخوف.

(2) عمرو بن قميئة: الديوان، ص43، فاختلاط الطير وتجمعها عليه يوحي ببعده عن منال البشر.

(3) علقمة الفحل: الديوان، ص42، الصبيب: شجر بالحجاز يصبغ به، وقيل أراد الدم المـصبب لتغير الماء وبعد العهد في الورادة.

(4) خفاف بن ندبة: الديوان، ص35، العد: القديمة من الركايا، الغلفق: الطحلب وهو الخـضرة على رأس الماء، محافير: جمع محفر، التعريس: النزول ليلاً، الإزاء: مـصب المـاء فـي الحوض.

(5) المصدر نفسه، ص95، ماء جم: ماء كثير وجمعه جمام، أثور: انهـض، المـدارج: الثنايـا الغلاظ بين الجبال واحدتها مدرجة.

(6) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص294، طوت: قطعت، المنهل: مورد الماء، العرفان: المـاء المدفون أو جمع دفن وهي الركية اندفن بعضها.

(7) النابغة الذبياني: الديوان، ص37، مهمه نازح: الوادي المقفر البعيد، الموراد: جمـع الـوارد وهو الصائر إلى الماء، المقفار: الموحش.

وَقَلِيبٍ أَجْنٍ كَأَنَّ مِنَ الرِّيـــ ـــشِ بِأَرْجَائِهِ لُقُوطَ نِصَالِ[1]

وكما عمل الشاعر على توظيف ظرف المكان في الرحلة، فإنّه فطن كذلك للإفادة من ظرف الزّمان، فنلحظ تكرارهم لأوقاتٍ خاصة؛ إمّا لإظهار الشجاعة ورباطة الجأش وذلك عندما يختار ظلمات الليل يشقها على راحلته، أو إظهار مدى التحمّل والصبر على مصاعب الحياة، فيجعل رحلته ساعة الظهيرة حين يرتفع السّراب على الآكام وتلجأ الظباء إلى كناسها، وربما اختار بعض الشعراء توقيت رحلته قبل الشروق فيثير الطيور من مجاثمها.

ومن الأمثلة على ارتحال الليل قول بعضهم:

تَخْتَرِقُ البِيْدَ وَالفَيَافِي إِذْ لاَحَ سُهَيْلٌ كَأَنَّهُ قَبَلُ[2]

مُذَكَّرَةً تَمْضِي إِذَا اللَّيْلُ جَنَّهَا تَنَائِفُ فِيهَا مَعْلَمٌ وَمَجَاهِلُ[3]

فَأَدْلَجْتُهَا حَتَّى تَطْلُعَ الشَّمْسُ قَاصِداً وَلَوْ خُلِطَتْ ظَلْمَاؤُهَا بِقَتَامِ[4]

قَطَعْتُ إِلَى مَعْرُوفِهَا مُنْكَرَاتِهَا بِعَيْهَمَةٍ تَنْسَلُّ وَاللَّيْلُ هَاكِعُ[5]

حَنَّتْ قَلُوصِي بِهَا وَاللَّيْلُ مُطَّرِقُ بَعْدَ الهُدُوِّ وَشَاقَتْهَا النَّوَاقِيسُ[6]

---

(1) الأعشى الكبير: الديوان، ص296، القليب: البئر، النصل: حديد السيف والرمح والسهم.

(2) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص91، تخترق: تقطع، البيد والفيافي: الصحاري، لاح: بان، سهيل: نجم، القبل: النار على الجبل.

(3)عميرة بن طارق: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص222، جنّها: أظلم عليها، تنائف: جمع تنوفة وهي الأرض فيها معالم ومجاهل.

(4) عمرو بن قميئة: الديوان، ص43، أدلج: سار من أول الليل وربما استعمل لسير آخر الليل، القصد الاهتداء، القتام: الغبار.

(5) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص89، العيهمة: الناقة السريعة، تنسل: تسري بخفّة، الليل هاكع: أي بارك منيخ من هلع الليل إذا سكن وأرخى سدوله.

(6) المتلمّس الضبعي: الديوان، ص82، مطرق: يتطرّق بعضه فوق بعض، حنت من الحنين وهو أن يمد البعير صوته طرباً إلى ألف أو وطن، شاقتها: هاجتها ولما كان في الشام وأهلها نصارى فلذلك شاقتها النواقيس.

فَأَمَّـــا إِذَا أَدْلَجَـــتْ فَتَـــرَى لَهَـــا رَقِيبَـــيْنِ جَـــدْياً لاَ يَغِيـــبُ وَفَرْقَـــدَا[1]
قَطَعْتُ إِذَا مَا اللَّيْلُ كَانَـتْ نُجُومُــهُ بَـوَانِيَ فِـي جَـوِّ الـسَّمَاءِ سَـوَامِكَا[2]
فَــدَعْ ذَا وَلَكِـنَ رُبَّ أَرْضٍ مُتِيهَــةٍ قَطَعْــتُ بِحُرْجُــوجٍ إِذَا اللَّيْــلُ أَظْلَمَــا[3]

أمّا وقت الظهيرة أو الهجير، فتجده يتكرّر عند عددٍ من الشعراء كقولهم:

فَدَعْ ذَا وَسَلِّ الهَـمَّ عَنْـكَ بِجَـسْرَةٍ ذَمُــولٍ إِذَا صَــامَ النَّهَــارُ وَهَجَّــرَا[4]
وَهَــــاجِرَةٍ كَــــأَوَارِ الجَحِـــيمِ قَطَعْــتُ إِذَا الجُنْــدُبُ الجَــوْنُ قَــالاَ[5]
تَجَاوَزْتُهَـــــا رَاغِبـــــاً رَاهِبـــــاً إِذَا مَـــا الظِّبَـــاءُ اعْتَـــنَقْنَ الظِّـــلاَلاَ[6]
تَــرَى فِـي رَجْـعِ مِرْفَقِهَـا نُتُـوءً إِذَا مَــــا الآلُ خَفَّــــقَ لارْتِفَــــاعِ[7]
فَبِتِلْكَ إِذْ رَقَصَ اللَّوَامِـعُ بِالـضُّحَى وَاجْتَــابَ أَرْدِيَــةَ الــسَّرَابِ إِكَامُهَــا[8]
قَطَعْــتُ إِذَا مَــا الآلُ آضَ كَأَنَّــهُ سُــيُوفٌ تَنَحَّــى نَــسْقَةً ثُــمَّ تَلْتَقِــي[9]

---

(1) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص101، الجدي والفرقد: كوكبان (نجمان).

(2) المصدر نفسه، ص240، السوامك: المرتفعة.

(3) المصدر نفسه، 334، متيهة: صحراء مضلّة، الحرجوج: الناقة الهزيلة.

(4) امرؤ القيس: الديوان، ص46، الذمول: السريعة، صام النهار: قام، هجر: اشتدّ حرّه وقت الهاجرة أي الظهيرة.

(5) عمرو بن قميئة: الديوان، ص120، الهاجرة: كالهجير والهجيرة والهَجْر: نصف النهار في القيظ خاصة عند زوال الشمس مع الظهر، الأوار: شدّة حرّ الشمس ولفح النار ووهجها والعطش وقيل الدخان واللهب، الجندب: الذكر من الجراد، الجون: الأسود، والأسود تخالطه حمرة.

(6) المصدر نفسه، ص169.

(7) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص87، رجع مرفقها: ردّ الناقة يديها في السير، خفق الآل: تحرّك السراب وهو دليل على شدّة الحرّ.

(8) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص174، اللوامع: لوامع السراب، رقص: اضطرب، اجتاب: لبس شبه السراب، الأردية: الأكمام جمع أكمة: المكان المرتفع.

(9) زهير بن أبي سلمى: شعره، 259، آلآل: ما يكون كالماء بين السماء والأرض يرتفع الشخوص ويزهاها، وآض: صار، تنحّى: أي تتنحّى: تتفرّق، النسفة: الخطوة.

عَسْفاً وَإِرْقَالَ الهَجِيـرِ تَـرَى لَهَـا خَـدَماً تُـسَاقِطُ بِـالطَّرِيقِ نِعالَهَـا[1]
وَادِّلاَجٍ بَعْـدَ المَنَـامِ وتَهْجِيـ ـرٍ وقُـفٍّ وَسَبْـسَبٍ وَرِمَـالِ[2]

وأمّا التوقيت الثالث الذي يتكرّر عند الشعراء، فهو الغدو، ولعلّه وظّف للتعبير عن الفتوّة، وعلوّ الهمّة والفروسيّة، إذ تكاد تنحصر الركوبة بالفرس المنجرد السبوح الهيكل قيد الأوابد سابح، وجميعها من نعوت الخيل، وقد كانت الخيل تعبّر عن الفروسيّة والفتوّة، في الوقت الذي عبّرت فيه الإبل عن مكابدة الصحراء وشظف العيش.

وممّا كرّره الشعراء في هذا الوقت قولهم:

وَقَدْ أَغْتَدِي قَبْلَ الغَطَاطِ وَصَاحِبِي أَمِـينُ الـشَّظَا رِخْـوُ اللَّبَـانِ سَـبُوحُ[3]
وَقَدْ أَغْتَدِي فِـي بَيَـاضِ الـصَّبَاحِ وَأَعْجَـازُ لَيْلِـي مُـوَلِّيَّ الـذَّنَبْ[4]
وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْـرُ فِـي وُكُنَاتِهَـا وَمَاءُ النَّدَى يَجْرِي عَلَـى كُـلِّ مِـذْنَبِ[5]

وقد ورد البيت الأخير في ديوان امرئ القيس[6] ويمكن القول: إنّ امرأ القيس أكثر الشعراء تكراراً لهذا التوقيت، حيث ورد في ديوانه ستّ مرات في قصائد مختلفة، ويظهر ذلك في الأبيات التالية:

---

(1) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص257، عسفاً: أي هوجاً في سيرها، الإرقال: ضرب من المسير، الهجير: شدّة الحر.

(2) المصدر نفسه، ص296، التهجير: السير ساعة الهاجرة وسط النهار، القف: الأرض الوعرة، السبسب: الأرض الواسعة المستوية.

(3) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص40، اغتدي: أبكِّر والغدو بين الفجر وشروق الشمس، الغطاط: الصبح أو القطا المسودة بطون الأجنحة، صاحبي يريد فرسه، الشظا: عظم رقيق في وظيف الفرس، رخو اللبان: رخو الصدر، السبوح: فائق السرعة، الوظيف فوق الرسغ.

(4) أبو دؤاد الإيادي: إيليا الحاوي، موسوعة الشعر العربي، الشعر الجاهلي، المجلد الثالث، ص24، إعجاز ليلي: أواخره. وروي البيت لحميد بن ثور الهلالي.

(5) علقمة الفحل: الديوان، ص88، الوكنات: أعشاش الطيور جمع وكنة، المذنب: مسيل الماء.

(6) امرؤ القيس: الديوان، ص21.

وَقَـدْ أَغْتَـدِي وَمَعِـي القَانِـصَانِ   وَكُـلٌّ بِمَرْبَـأَةٍ مُقْتَفِـرْ[1]
وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْـرُ فِـي وُكُنَاتِهـا   بِمُنْجَـرِدٍ عَبْـلِ اليَـدَيْنِ قَبِـيضِ[2]
وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْـرُ فِـي وُكُنَاتِهَـا   بِمُنْجَـرِدٍ قَيْـدِ الأَوَابِـدِ هَيْكَـلِ[3]
وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْـرُ فِـي وُكُنَاتِهَـا   لِغَيْـثٍ مِـنَ الوَسْـمِيِّ رَائِـدُهُ خَـالِ[4]
وَقَدْ أَغْتَدِي قَبْـلَ العُطَـاسِ بِهَيْكَـلٍ   شَـدِيدِ مَـشَكِّ الجَنْـبِ فَعْـمِ المُنَطَّـقِ[5]

ومثله نجد عند زهير:

وَلَقَدْ غَدَوْتُ عَلَى القَنِـيصِ بِـسَابِحٍ   مِثْـلِ الوَذِيلَـةِ جُرْشُـعٍ لأْمِ[6]

ولعلّنا نصل في رحلة الشاعر إلى وصف الإبل وربّما الخيل أحياناً ونعوتها، وقد ورد الكثير منها في الأشعار التي استشهدنا بها في الدراسة وحرصنا على تفصيلها في الحواشي وقد أُلِّف في ذلك الكثير من المؤلّفات[7].

أمّا تشبيه الإبل بحيوان الصحراء، فقد شكّل ظاهرة من الظواهر التي كرّرها الشعراء، وقد خصّصت الدراسة جزءاً خاصاً لبحثه.

---

(1) امرؤ القيس: الديوان، ص59، القانصان: مثنّى قانص: الصائد، المربأة: المكان العالي يرقب منه، مقتفر: متتبع أثر الطرائد.

(2) المصدر نفسه، ص76، المنجرد: الفرس القصير الشعر، عبل: ممتلئ اليدين، قبيض: سريع الجري.

(3) المصدر نفسه، ص110، المنجرد: الماضي في السير، الأوابد: الوحوش، الهيكل: الفرس العظيم الجرم، قيد الأوابد: أي أنّه لسرعته يقيد الأوابد أو الوحوش ويلحق بها.

(4) المصدر نفسه، ص126، الغيث: يراد به الكلأ الذي أنبته الغيث، رائده: طالبه الباحث عنه، خال: في موضع خالٍ لا يقربه أحد لأنّه واقع بين قبيلتين متخاصمتين كل فريق يحميه من جانب.

(5) المصدر نفسه، ص87، قبل العطاس: قبل ظهور الصبح وانبلاج ضوئه، شديد: قوي، مشك: مغرز الجنب من الصلب، فعم المنطق: ممتلئ الوسط في موضع الحزام.

(6) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص277، القنيص: الصيد، السابح: الفرس الخفيف السريع، الوذيلة: القطعة المجلوّة من الفضة، الجرشع: الضخم الجنبين، واللأم: الشديد الملتئم.

(7) انظر د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، وقد جعل الجزء الثاني منه معجماً لنعوت الإبل وأسمائها. وذكر في مقدمته الكثير من المراجع القديمة التي قامت على دراسة الإبل واهتمّت بها.

4.3 الحيوان:

ربّما كانت الناقة من أكثر الحيوانات انتشاراً في الشعر الجاهلي، فالشاعر يعاني الحزن والهم ((فلا يرى منجاة منهما إلاّ أن يعلو ظهر ناقته فيسرع عليها))[1].

وقد اعتدنا رؤية مثل تلك العبارات التي تشير إلى توظيف الناقة للتخلّص من الهم أو قل من الظرف الذي حلّ بالشاعر، ومن ذلك قولهم:

وَقَدْ أَتَنَاسَى الهَمَّ عِنْدَ احْتِضارِهِ　　إِذَا لَمْ يَكُنْ فِيهِ لِذِي اللُّبِّ مَعْبَرُ
بِأَدْماءَ مِنْ سِرِّ المَهارَى كَأَنَّهَا　　بِحَرْبَةَ مَوْشِيُّ القَوائِمِ مُقْفِرُ[2]

وَقَدْ أَمْضي الهُمُومَ إِذا اعْتَرَتْني　　بِحَرْفٍ كَالمُوَلَّعَةِ الشَّنَاعِ[3]

فَسَلِّ الهَمَّ عِنْكَ بِذَاتِ لَوْثٍ　　صَمُوتٍ مَا تَخَوَّنَها الكَلالُ[4]

فَدَعْهَا وَسَلِّ الهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ　　مُدَاخِلَةٌ صُمُّ العِظَامِ أَصُوصُ[5]

فَدَعْ ذَا وَسَلِّ الهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ　　ذَمُولٍ إِذا صَامَ النَّهَارُ وَهَجَّرَا[6]

فَدَعْهَا وَسَلِّ الهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ　　تَزَيَّدُ فِي فَضْلِ الزِّمَامِ وَتَغْتَلِي[7]

تُفَرِّجُ لِلْمَرْءِ مِنْ هَمِّهِ　　وَيُشْفَى عَلَيْهَا الفُؤَادُ السَّقِيمْ[8]

---

(1) محمد النويهي: الشعر الجاهلي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ج1، ص323.

(2) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص70، معبر: العبور من الهم إلى الرّاحة، أدماء: ناقة مشربة بياضاً مع سواد المقلتين.

(3) المصدر نفسه، ص87، الحرف: الناقة النجيبة القوية، المولعة: البقرة التي فيها بلق، الشناع: الجد والسرعة.

(4) المصدر نفسه، ص118، ذات لوث: ذات قوة، ما تخونها: ما تنقصها، الكلال: التعب والإعياء.

(5) امرؤ القيس بن حجر: اليدوان، ص71، الجسرة: الناقة الفتية، مداخلة: متداخلة أي مكتنزة الجسم.

(6) المصدر نفسه، ص46، الذمول: السريعة، صام النهار: قام، هجر: اشتدّ حرّه وقت الظهيرة.

(7) الأعشى الكبير: الديوان، ص309، تزيد: أي تزيد تمدّ عنقها وتسرع، الزمام: الحبل، تغتلي: تسرع في سيرها.

(8) المصدر نفسه، ص313.

وَقَدْ أَقْـرِي الهُمُـومَ إِذَا اعْتَرَتْنِـي عُـذَافِرَةً مُـضَبَّرَةً عُقَامَـا[1]
وَقَدْ أَتَنَاسَى الهَـمَّ عِنْـدَ احْتِـضَارِهِ بِنَـاجٍ عَلَيْـهِ الـصَّيْعَرِيَّةُ مُكْـدَمِ[2]
فَدَعْ عَنْكَ هَذَا قَـدْ مَـضَى لِـسَبِيلِهِ وَكَلِّفْ نَجِـيَّ الهَـمِّ إِنْ كُنْـتَ رَاحِـلاَ[3]
وَكُنْـتُ إِذَا الهُمُـومُ تَـضَيَّفَتْنِي قَرَيْـتُ الهَـمَّ أَهْـوَجَ دَوْسَـرِيَّا[4]
فَدَعْهَا وَسَلِّ الهَـمَّ عَنْـكَ بِجَـسْرَةٍ كَهَمِّـكَ فِيهَـا بِـالرِّدَافِ خَبِيـبُ[5]

وهذا الضرب من اللجوء إلى الناقة للتخلّص من الهمّ كثير ولا يكاد يخلو من تكراره شعر شاعر، وقد أقام الشعر الجاهلي ((معرضاً ضخماً للناقة وحرص فيه على رسمها بعناية كبيرة، فصوّرها في أوضاع متباينة شديدة التباين، وفي حالات متشابهة عظيمة التشابه، ووفّر لها في كل صورة حظّاً واسعاً من الفن وحظوظاً بعيدة من التقصّي والدقّة والوضوح حتى يوشك قارئ هذا الشعر أن يخرج بانطباع مضلّل فيتوهّم أنّه شعر الإبل وحدها))[6]. ثمّ إنّنا لا نجد صورة من صور الناقة إلاّ وتكرّرت عند غير شاعر، وتبقى ((فكرة الناقة من أكثر الأفكار تنوّعاً. فالناقة منبت كل ما أهم وأقلق وأحزن الشاعر الجاهلي، أو هي التي تخلق الأفكار التي ترفع الإنسان عن رتبة الحيوان، الأفكار العالية التي لا تتّصل بإشباع الحاجات الأوليّة، الناقة في هذه الحالة

---

(1) الأعشى الكبير: الديوان، ص324، اعترتني: أصابتني: العذافرة: الشديدة، المضبرة: المجتمعة اللحم، عقام: لم تلد.

(2) المتلمس الضبعي: الديوان، ص320، وقد تكرّر البيت نفسه في ديوان المسيب بن علس، ص136.

(3) لبيد بن ربعية: الديوان، ص119.

(4) عمرو بن قميئة: الديوان، ص135، تضيفتني: حلّت بي، قريت الهم: اعددت له ما يناسبه، الأهوج: كأنّ به هوج من سرعته، دوسرياً: الدوسري: الجمل الضخم الشديد المجتمع ذو الهامة والمناكب.

(5) علقمة الفحل: الديوان، ص37، الخبيب والخبب: ضرب من السير.

(6) د. وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1982، ص62-63.

ليست وسيلة إلى غاية بل هي مجمع كل شعور بالغائية الواضحة والغامضة))[1]. ولهذا وقف ((الشاعر أمام ناقته كما يقف النحّات أمام تمثاله يلمسه برفق ومحبّة ويعنى بصقله وتهذيبه حتى يستوي قويماً من كل عوج، أو كما يقف العابد أمام الصنم يبتهل إليه وينشده أبدع نشيد وأرقّه))[2]. وربّما أصبح هذا النشيد سمة من سمات الشعر الجاهلي، ((بل إنّ الأدب العربي يكاد يتفرّد عن الآداب العالية بهذه المزامير الكثيرة التي ينشدها جميع الشعراء للإبل على اختلاف قبائلهم ومضاربهم ونزعاتهم وأهوائهم، وليس هذا الفن ظاهرة فردية اختصّ بها عدد محدود من الشعراء، وإنّما نحن أمام ألحان جماعيّة توافقت جميع الأوتار على عزفها، لم يشذ منها وتر واحد))[3].

وقبل هؤلاء جميعاً تنبّه ابن رشيق لهذا العزف المتواصل، والوصف المتواتر، حيث قال: ((وأكثر القدماء يجيد وصفها لأنّها مراكبهم))[4]. وبين ألوان هذه الاحتفالية بشعر الإبل، يظهر عدد من اللوحات دأب الشاعر فيها على تشبيه ناقته بعددٍ من حيوانات الصحراء.

وفي سبيل تقديم المشبّه به – الحيوان البرّي – يبتعد الشاعر مستطرداً في حَبْكِ خيوط القصة التي يشكّل هذا الحيوان أحد شخوصها، ثمّ إنّه يعود لناقته بعبارة مكرّرة أو عبارات متشابهة تربط بين المشبّه به الذي طال وصفه والناقة، وأمثال هذه العبارة ممّا ورد عقب قصة حمار الوحش:

ذَاكَ شَبَّهْتُ نَاقَتِي إِذْ تَرَامَتْ ... بِي عَلَيْهَا بَعْدَ البِرَاقِ البِرَاقُ[5]

فَذَلِكَ شَبَّهْتُهُ نَاقَتِي ... وَمَا إِنْ لِغَيْرِكَ إِعْمَالُهَا[6]

---

(1) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1981، ص115.

(2) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص55.

(3) المرجع نفسه، ص55.

(4) ابن رشيق: العمدة، ج2، ص227.

(5) الأعشى: الديوان، ص226، البراق: مفردها البرقة: الأرض كثيرة الحصى والرمل والطين.

(6) المصدر نفسه، ص272، إعمال الناقة: كلفها العمل والمسير.

ذَاكَ شَبَّهْتُ نَاقَتِي عَنْ يَمِـين الــــ ـــــرَّعْنِ بَعْــدَ الكَــلاَلِ وَالأَعْمَــالِ[1]
فَذَلِكَ بَعْــدَ الجَهْــدِ شَــبَّهْتُ نَــاقَتِي إِذَا مَــا وَنَــى حَــدُّ المَطِــيِّ المُخَــرَّمِ[2]
أَفَـــذَاكَ أَمْ ذُو جُـــدَّتَيْنِ مَوَلَّـــعٌ لَهَـــقٌ تُراعِيـــهِ بِحَوْمَـــلَ رَبْـــرَبُ[3]
تَنْجُـــو كَـــذَلِكَ أَوْ نَجَــاءَ فَرِيـــدَةٍ ظَلَّـــتْ تَتَبَّـــعُ مَرْتَعَـــاً بِالفَرْقَـــدِ[4]

ومما جاء بعد قصة الثور الوحشي:

فَتِلْــكَ تُبْلِغُنِـــي النُّعْمَـــانَ إِنَّ لَـــهُ فَضْلاً عَلَى النَّاسِ فِي الأَدْنَى وَفِي البُعْدِ[5]
عَلَى مِثْلِهَا آتِـــي المَتَـــالِفَ وَاحِـــداً إِذَا خَامَ عَنْ طُولِ السَّرَى كُـلُّ أَجْـبَسِ[6]
أَذَلِـــــكَ أَمْ عِرَاقِـــــيٌّ شَـــــتِيمٌ أَرَنَّ عَلَـــــى نَحَـــائِصَ كَالمَقَـــالِي[7]

في مثل هذه العبارات ارتدّ الشاعر الجاهلي إلى ناقته، أو انطلق في سيره في قصيدة المديح بعد أن خلص من قصة المشبّه به، وقبل ذلك فإنّه دخل إلى هذه القصة في عبارة خاصة تكرّرت أو تشابهت عند كثيرٍ منهم؛ من ذلك قولهم:

---

(1) الأعشى: الديوان، ص299، رعن الوادي: أنفة: الشاخص منه، الكلال: التعب.

(2) المصدر نفسه، 348، ونى: تعب، المخرم: البعير الذي وضعت بأنفه حلقة تسمّى البــرة أو البرين.

(3) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص211، ذو الجدتين: الثور في ظهره خطتّان تخــالف لونــه، اللهق: الأبيض، الربرب: القطيع من البقر.

(4) المصدر نفسه، ص231، تنجو: تسرع وفاعله ضمير يعود على الناقة وذلك إشارة إلى نجاء الحمار، والفريدة: البقرة المنفردة، الفرقد: ولد البقرة

(5) النابغة الذبياني: الديوان، ص24.

(6) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص83، التالف: الهالك من التلف أي الهلاك، خام عن الســرى: نكص وجبن عن سير الليل، الأجبس: الضعيف الجبان.

(7) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص106، العراقي: حمار الوحش يتردد على العراق، شتيم: كريــه الوجه، أرن: صاح ونهق، نحائص: جمع نحصية وهي الأتان الحائلة التي لم تحمل، المقالي، جمع مقلاء وهي عصا يلعب بها الصبيان.

كَأَنِّيَ، وأَقْتَادِي عَلَى حَمْشَةِ الشَّوَى بِحَرْبَةَ أَوْ طَاوٍ بِعُسْفَانَ مُوجِسِ[1]

حَرْفٍ مُذَكَّرَةٍ كَأَنَّ قُتُودَهَا بَعْدَ الكَلالِ عَلَى شَتِيمٍ أَحْقَبِ[2]

كَأَنَّهَا بَعْدَمَا أَفْنَيْتُ جُبْلَتَهَا خَنْسَاءُ مُسْبُوعَةٌ قَدْ فَاتَهَا بَقَرُ[3]

كَأَنَّ قَتُودِي فَوْقَ جَأْبٍ مُطَرَّدٍ يُفِزُّ نَحُوصاً بِالبَرَاعِيمِ حَائِلا[4]

كَأَنِّي وَرَحْلِي فَوْقَ أَحْقَبَ قَارِحٍ بِشَرْبَةَ أَوْ طَافٍ بِعِرْنَانَ مُوجِسِ[5]

كَأَنَّ الرَّحْلَ مِنْهَا فَوْق صَعْلٍ مِنَ الظِّلْمَانِ جُؤْجُؤُهُ هَوَاءُ[6]

أَرْسَلْتُ هَوْجَاءَ النَّجَاءِ كَأَنَّهَا إِذْ هَمَّ أَسْفَلُ حَشْوِهَا بِنَفَاقِ

مُتَخَرِّفٌ سَلَبَ الرَّبِيعُ رِدَاءَهُ صَخِبُ الظَّلاَمِ يُجِيبُ كُلَّ نُهَاقِ [7]

كَأَنَّ الرَّحْلَ شُدَّ بِهِ خَذُوفٌ مِنَ الجُونَاتِ هَادِيَةٌ عَنُونُ[8]

---

(1) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص81، الأقتاد: أخشاب الرحل وأراد بها الرحل نفسه، حمشة الشوى: بقرة دقيقة القوائم شبه ناقته بها، حربة: مكان بعينه كثير الوحش، الطاوي: الثور الوحشي خميس البطن أو هو الجائع، عسفان: اسم موضع، الموجس: الخائف الحذر لشيء يسمعه.

(2) المصدر نفسه، ص39، الحرف: الناقة النجيبة الضامرة شبهت بحرف السيف، المذكرة: الناقة المشبهة بالجمل، الشتيم: كريه الوجه قبيحه، الأحقب: حمار الوحش في بطنه بياض.

(3) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص59، الجبلة بكسر الجيم الخلقه، وبضمها السنام، مسبوعة: أكل السبع ولدها.

(4) المصدر نفسه، ص113، الجأب حمار الوحش الغليظ، يغز: يثير، النحوص: الأتان الحائلة، حائل: لم تحمل.

(5) امرؤ القيس: الديوان، ص65، الرحل: القتب، شربة: موضع، الطاوي: الثور الذي يطوي البلاد سيراً، عرنان موضع.

(6) زهير بن أبي سلمى: شعر زهير، ص127، الظلمان جمع ظليم وهو ذكر النعام، الصعل: صغير الرأس، الجؤجؤ: الصدر.

(7) سلامة بن جندل: الديوان، ص138-140، هوجاء: فيها عجرفية من نشاطها، حشوها بنفاق: سقط وبرها ، المتخرف: أكل الخريف، الرداء: وبره، صخب: له تصويت ونهاق مرتفع يجيب فيه الحمير التي تنهق.

(8) النابغة الذبياني: الديوان، ص104، الخذوف: السريعة، الجونات: السود، هادية عنون: متقدمة في سيرها على الأخريات.

كَأَنْي شَدَدْتُ الرَّحْلَ حِينَ تَشَذَّرَتْ عَلَى قَارِحٍ مِمَّا تَضَمَّنَ عَاقِلُ[1]
كَأَنِّي وَرَحْلِي والفِتَانَ وَنُمْرُقِي عَلَى ظَهْرِ طَاوٍ أَسْفَعِ الخَدِّ أَخْثَمَا[2]
كَأَنَّ كُورِي وَمِيسادِي وَمِيثَرَتِي كَسَوْتُهَا أَسْفَعَ الخَدَّيْنِ عَبْعَابَا[3]

وبين هذا المدخل وذلك المخرج تكمن قصّة حيوان آخر؛ هو المشبّه به، وتتكرّر عند الشعراء قصص الحيوان على هذه الشاكلة، ويختار الشاعر عدداً من الحيوانات لهذا التشبيه يعني بوصفها ويدقّق في قصصها، ويضعها في ظروف خاصة، قد تخالف واقع حياة الحيوان في كثيرٍ من تشكيلاتها.

ولعلّ من أكثر هذه الحيوانات تكراراً في أشعارهم ثلاثة منها، وهي؛ الثور الوحشي، والحمار الوحشي، والبقرة الوحشية،.

5.3 الثور الوحشي:

يكاد يكرّر الشعراء عناصر ومواقف بعينها، فشخوص القصة تتشكّل من ثور الوحش الذي يظهر في معظم القصائد منفرداً عن قطيع البقر في إحدى البيئات الصحراوية التي ربّما جاء عليها الغيث فجاءت روضة معشبّة أو رملة عذبة أو في برقة جرداء[4]. ولا يتجاوز الشعراء الثور في القصة إلاّ وقد وصفوا قرنيه وبياض لونه وسفع خديه، وقد يتجاوز ذلك لوصف حالته النفسية، عندما يدلهمُّ الخطب من حوله ويقبل الليل ومعه الغيوم المتكاثفة والمطر المنهمر والرياح التي تذروه، فيلجأ إلى شجرة الأرطاة، وفي أحياناً قليلة يلجأ إلى شجرة الغرقد يحتمي بالأغصان ويكبّ على رَوْقَيْهِ يحفر عُروقَها ولكن التراب ينهار، فيتلقّى – خريق الشمال – بروقيه فيترك وجهه قاتماً بالغبار، وهو في ذلك كلّه ينتظر الصباح، يكاد يفقد صبره، وما أن يذرُّ قرن الشمس، حتى يظهر شخصيتان جديدتان في القصة هما الصيّاد، النحيف ذو

---

(1) النابغة الذبياني: الديوان، ص208، تشذرت: نشطت، عاقل: اسم جبل يصطاد به.
(2) الأعشى الكبير: الديوان، ص335، الفتان: غشاء رقيق يوضع على ظهر الدابة، النمرق: وسادة صغيرة يتكأ عليها، الأخشم: غليظ الأنف.
(3) المصدر نفسه، ص50، الميساد: الوساد الذي يتكأ عليه، عبعاب: طويل تام الخلق.
(4) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص169.

الأطمار البالية وذو العيال ولكنه ماهر في كاره ومعه الشخوص المرافقون هم كلابه الغضف، المدرّبة والمجوَّعة، والطالبة للصيد لا يمنعها عنه مانع، ومن هذه اللحظة تبدأ الحراكية المتسارعة، فالثور يطلق لقوائمه العنان، وتتبعه الكلاب، ولكنّه يشعر أن لا مندوحة عن المواجهة، فقد لحقت به، وربّما مزّقت أكرعه أو كادت، فينعطف عليها في محاولة أخرى للنجاة، ويتّخذ من قرنيه سلاحاً يطعن فيهما الكلاب في صدورها، وتتجلي المعركة عن انتصار الثور، فالكلاب بين قتيل ومصاب، أمّا الثور فانتصاره انتصار غير كامل، فقد تلحق به الجراح وبعض الآلام ولكنّه يخرج رغم ذلك مزهوّاً مغتبطاً.

هذه أهم المفاصل في قصّة الثور التي يشبِّه الشاعر ناقته فيها بالثور، ولكن ثمّة قصّة أخرى تقع في قصائد الرثاء يكون فيها الثور المقتول والكلاب المنتصرة[(1)]؛ إنّ الانتصار يتحقّق على الثور بفعل الصياد الذي يظهر قريباً وقد أرسل سهمه المراش فاخترقت جسد الثور، وتركته مكباً على وجهه وقد يبس جسمه كفحل الإبل الميّت.

والشاعر هنا لا يتوصّل إلى قصة الثور بتشبيه ناقته به، وقد لا يرد ذكر الناقة، وإنّما يكون ذلك بذكر عبارة تفيد حتمية سطوة وقهر الدهر للمخلوقات:

وَالدَّهْرُ لاَ يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ ... شَبَبٌ أَفَزَّتْهُ الكِلابُ مَرَوَّعُ[(2)]

وقد ظهر هذا في قصيدة الرثاء الإسلامية كما عند أبي ذؤيب. أمّا في القصيدة الجاهلية فلم يقتل الثور ((على الرغم من أنّها في غرض الرثاء))[(3)].

---

(1) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى بابي الحلبي، ج2، ص2، يقول الجاحظ:" ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب التي تقتل البقر الوحشي، وإذا كان الشعر مديحاً وقال: كأنّ ناقتي بقرة من صافتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أنّ ذلك حكاية عن قصة يعينها، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب وربما قتلتها ، وأمّا في أكثر ذلك فإنّها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة وصاحبها الغانم)).

(2) أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص155.

(3) د. إياد عبد الحميد إبراهيم: البناء الفني في شعر الهذليين، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2000، ص197.

ولمّا اتّسمت الدراسة بتتبّع ظاهرة التكرار في الشعر الجاهلي، فقد رأى الباحث، أن يلج القصة، محاولاً إظهار ما تكرّر من عناصرها عند الشعراء الذين تناولوها في قصائدهم، وسبيله في ذلك إبراز كل عنصر منفرداً ليتسنّى للدراسة تجنّب التعميم حول تكرار القصة، فربما توقفت القصة دون أن تكتمل عند بعض الشعراء، وربما اختلفت في بعض خطوطها عند آخرين.

ومن العناصر المكرّرة؛ عنصر الزمان، والمكان، والشخوص، والحدث، ويساهم عنصران آخران في تشكيل اللوحة وهما المطر والرياح، وغالباً ما يتداخلان في ورودهما في القصة.

الزمن:

أكثر ما يتجلّى الزمن مع القصة في وقتين وهما الليل والصباح أو الإشراق. أمّا الليل، فقد لا يظهر أحياناً بلفظة، إنما هو ظاهر في السياق بذكر لفظ بات، فبات، ومن الأمثلة التي ورد فيها قولهم:

تَضَيَّفَ رَمْلَةَ البَقَّارِ يَوْمَاً ... فَبَاتَ بِتِلْكَ يَضْرِبُهُ الجَلِيدُ[1]
لَمْ يَنَمْ لَيْلَةَ التَّمَامِ لِكَيْ يُصْـ ... ـبِحَ حَتَّى أَضَاءَهُ الإشْرَاقُ[2]
بَاتَ يَقُولُ بِالكَثِيبِ مِنَ الـ ... ـغَيْبَةِ أَصْبحْ لَيْلُ لَوْ يَفْعَلْ[3]
فَبَاتَ عَذُوباً لِلسَّمَاءِ كَأَنَّمَا ... يُوَائِمُ رَهْطَاً لِلْعَزُوبَةِ صُيَّمَا[4]
فَبَاتَ عَلَى خَدٍّ أَحَمَّ وَمَنْكِبٍ ... وَضِجْعَتُهُ مِثْلُ الأَسِيرِ المُكَرْدَسِ

(1) الأعشى الكبير: الديوان، ص113، رملة البقار: موضع بنجد، تضيفها: نزل بها، الجليد: الصقيع الذي ينزل من السماء ليلاً كالثلج.

(2) المصدر نفسه، ص226، ليلة التمام: كل ليلة كابدها صاحبها، والأصل فيها أطول ليالي الشتاء.

(3) المصدر نفسه، ص254، الكثيب: التل من الرمل، الغيبة: الدفعة الشديدة من المطر.

(4) المصدر نفسه، ص335، العذوب: الذي ترك الأكل لشدة عطشه، العزوب: الأرض البعيدة عن الماء والكلأ.

وَبَاتَ إِلَى أَرْطَأَةِ حِقْفٍ كَأَنَّهَا إِذَا الْتَقَتْهَا غَبِيَّةٌ بَيْتٍ مُعْرِسِ[1]

سَرَتْ عَلَيْهِ مِنَ الجَوْزَاءِ سَارِيَةٌ تُزْجِي الشَّمَالَ عَلَيْهِ جَامِدُ البَرَدِ

فَارْتَاعَ مِنْ صَوْتِ كَلَّابٍ فَبَاتَ لَهُ طَوْعَ الشَّوَامِتِ مِنْ خَوْفٍ وَمِنْ صَرَدِ[2]

وَبَاتَ ضَيْفاً لأَرْطَاةٍ وَأَلْجَأَهُ مَعَ الظَّلامِ إِلَيْهَا وَابِلٌ سَارِ[3]

بَاتَ بِحِقْفٍ مِنَ البَقَّارِ يَحْفِزُهُ إِذَا اسْتَكَفَّ قَلِيلاً تُرْبُهُ انْهَدَمَا[4]

وَبَاتَ عَلَى خَدٍّ أَحَمَّ وَمَنْكِبٍ وَدَائِرَةٍ مِثْلَ الأَسِيرِ المُكَرْدَسِ[5]

تَضَيَّفَهُ إِلَى أَرْطَاهِ حِقْفٍ بِجَنْبِ سُوَيْقَةٍ رِهَمٌ وَرِيحُ[6]

فَبَاتَ فِي حِقْفِ أَرْطَأَةٍ يَلُوذُ بِهَا كَأَنَّهُ فِي ذُرَاهَا كَوْكَبٌ يَقِدُ[7]

فَبَاتَتْ عَلَيْهِ لَيْلَةٌ رَجَبِيَّةٌ تُكَفِّئُهُ رِيحٌ خَرِيقٌ وَتُمْطِرُ

---

(1) امرؤ القيس: الديوان، ص65، الخد الأحم: الحار أو الأسود، الأسير المكردس: الذي أوثق فتجمّع بعضه على بعض، التقتها: فدقها أو بلتها، الغبية: الدفعة المنسكبة من المطر، المعرس: الباني بأهله.

(2) النابغة الذبياني: الديوان، ص21–22، سرى: سار في الليل، الجوزاء: أحد أبراج السماء، الشمال: الريح الباردة، وذكر الليل هنا ضمناً (سرت، سارية).

(3) المصدر نفسه، ص39، وابل سار: كثير المطر ليلاً.

(4) المصدر نفسه، ص156، الحقف: منعطف من الرمل، البقار: اسم مكان، حفز: دفع، استكف: توقف.

(5) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص82، الأحم من الحمة: لون بين الدهمة والكتمة وهو يقارب السواد، المكردس: المنقبض المجتمع.

(6) المصدر نفسه، ص49، سويقة: اسم واد، الرهم: جمع رهمة المطر الخفيف المستمر، يظهر عنصر الزمن (الليل) في هذا البيت من خلال البيت الذي يليه (فباكر من الإشراق).

(7) المصدر نفسه، ص53، الذرى: كل ما استتر به الإنسان عن الريح والمطر، وهنا ذرى الأرطاة، يقد: يضيء.

وَبَـــاتَ مُكِبّـــاً يَتَّقِيهَـــا بِرَوْقِـــهِ   وَأَرْطَاةِ حِقْــفٍ خَانَهــا النَّبْــتُ يَحْفِــرُ[1]

كَـــأَخْنَسَ نَاشِــطٍ بَاتَــتْ عَلَيْــهِ   بِحَرْبَـــــةَ لَيْلَـــــةٌ فِيهـــــا جَهــــامُ

فَبَــاتَ يَقُــولُ أَصْــبِحْ لَيْــلُ حَتَّــى   تَجَلَّـــى، عَـــنْ صَـــرِيمَتِهِ الظَّـــلاَمُ[2]

مِنْ وَحْـشِ أَنْـبَطَ بَـاتَ مُنْكَرِسـاً   حَرِجـــاً يُعَـــالِجُ مُظْلِمـــاً صَـــخِبَا[3]

فَبَــاتَ إِلــى أَرْطَــاةِ حَقْــفٍ تَلُفُّــهُ   شَــــامِيَّةٌ تُــــذْرِي الجُمَـــانَ المُفَــصَّلاَ

يُوَائِلُ مِــنْ وَطْفَــاءَ لَــمْ يَــرَ لَيْلَــةً   أَشَـــدَّ أَذَىً مِنْهَـــا عَلَيْـــهِ وَأَطْـــوَلاَ[4]

بَاتَـــتْ عَلَيْـــهِ لَيْلَـــةٌ رَجَبِيَّـــةٌ   نَـــصْباً تَــسُحُّ المَــاءَ أَوْ هِـــيَ أَسْــوَدُ[5]

فَبَـــاتَ كَأَنَّـــهُ قَاضِـــي نُـــذُورٍ   يَلُـــوذُ بِغَرْقَـــدٍ خَـــضِلٍ وَضَـــالِ[6]

فَبَاتَ إِلَــى أَرْطَــاةِ حِقْــفٍ تَــضُمُّهُ   شَــــآمِيَّةٌ تُزْجِـــي الرَّبَـــابَ الهَـــوَاطِلاَ

وَبَاتَ يُرِيــدُ الكِــنَّ لَــوْ يَــسْتَطِيعُهُ   يُعَـــالِجُ رَجَافــاً مِــنَ التُّــرْبِ غَــائِلا[7]

---

(1) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص70، الروق: القرن، ليلة رجبية: من ليـالي شـهر رجـب، تكفئة: أي تضربه وتميله، الخريق: الريح الباردة القوية.

(2) المصدر نفسه، ص126–127، الأخنس: الثور، الناشط: الذي يخرج من بلد إلى بلد، حربة: موضع، الجهام: السحاب الذي هرق مطره، صريمته: الرملة التي كان فيهـا، تجلّـى عـن صريمته: تكشف الظلام، والصريمة تقع على الليل والنهار لأنّ كل منهما ينجلي عن الآخر.

(3) أوس بن حجر: الديوان، ص2، أنبط: موضع، منكرساً: متجمعاً منقبضاً، حرجاً: لجـأ إلـى مضيق من الأرض، المظلم الصخب، صفة الليل.

(4) ضابئ بن الحارث البرجمي، الأصمعيّات، تحقيق عبد السلام هارون وأحمد محمـد شـاكر، طبعة دار المعارف بمصر، 1976، ص182، يوائل: يحاذر ويلتمس الملجأ ويطلب النجـاة، الوطفاء: السحابة التي فيها استرخاء لكثرة الماء.

(5)عبيد بن الأبرص: الديوان، ص51، رجبية: يريد ليلة عاصفة، النصب: البلاء، ويـروى (أو هي أبرد) وهو الأنسب للمعنى في السياق.

(6) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص105، قاضي نذور: مكب كأنّه يقضي نـذراً، الفرقـد: شـجر، خضل: كثير الأغصان والأوراق، وغير الشجر فهو الذي طاله الندى وابتلّ، الضال: نوع من شجر السدر.

(7) المصدر نفسه، ص115، الشآمية: الريح الشمالية، الرباب: السحاب، تزجي: تدفع، الكِن: ما يكنه أي يستره، الرجاف: المضطرب غيرالمتماسك، الغائل: الكثير.

فَبَاتَ إِلَى أَرْطَاةِ حِقْفٍ كَأَنَّمَا إِلَى دَفِّهَا مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ مُعْرِسِ[1]
بَاتَ بِغَيْبٍ مُعْشِبٍ نَبْتُهُ مُخْتَلِطٍ حُرْبُثُهُ بَالْيَنَمْ[2]
أَمْسَى وَأَمْسَيْنَ لاَ يَغْشَيْنَ بَائِجَةً إِلاَّ ضَوَارِيَ فِي أَعْنَاقِهَا القِدَرُ[3]
يَبِيتُ وحُرِّيٌّ مِنَ الرَّمْلِ تَحْتَهُ إِلَى نَعِجٍ مِنْ ضَائِنِ الرَّمْلِ أَهْيَمَا[4]

هذا هو ظرف الزّمان الأوّل الذي تواطأ الشعراء على إظهار الإرهاصات الأولى فيه لقصة الثور الوحشي، فلا نكاد نعثر على الثور إلاّ وأدخله الشاعر خيمة الليل المظلم العصيب[5]، وتركه يعاني منتظراً الصباح أو الإشراق وهو ظرف الزّمان الثاني الذي تتوقّف عنده الدراسة.

لم يكن استخدام الشعراء للألفاظ حشواً ورصّاً في سطور القصيدة، وإنّما وظّفوها بوعي ودراية، إذ يجعلون المفردة تحمل ضدية دلالتها المتواضع عليها، فينتجون من ذلك نوعاً من المفارقة التي تفجّر الطاقة الكامنة في اللفظة، ممّا يؤدّي إلى تعميق الدلالة، والعمل على إيقاف المتلقّي أمام النص، فيرجع النظر المرّة تلو المرّة، في محاولة التقاء الشاعر أو بشكل أدقّ التقاء النَّصِّ في أفقه الرحب.

---

(1) المتلمس الضبعي: الديوان، ص233، دفها: جانبها، المعرس: الذي قد بنى بأهله.

(2) المرقش الأكبر: ديوان المرقشين: ص74، الغب: المطمئن من الأرض، الحربث والينم: بقلتان تنبتان بالسهل.

(3) أبو ذؤيب: الديوان، ص92، البائجة: الداهية، الضواري: الكلاب، القدد: جمع قدة، قطعة جلد توضع في أعناق الكلاب.

(4) تميم بن أبيَ مقبل: الديوان، ص286، الحري من الرمل: أفضله الذي لا يخالطه التراب، النعج: الأبيض الناصع، الضائن: الناعم، الأهيم: الرمل النقي الذي ينشف سريعاً من الماء وكأنّه يظل عطشاً.

(5) يختار سويد البداية لقصتّه وقت الضحى ولا يذكر المبيت، انظر الديوان، ص29:

فَكَأَنِّي إِذْ جَرَى الآلُ ضُحَىً فَوْقَ ذَيَّالٍ بِخَدَّيْهِ سَفَعْ

أمّا زهير بن أبي سلمى فلا يحدّد زمن قصتّه وإنّما يذكر فيها الثور يُراعيه قطيع البقر وقد يكون هذا قبل الغروب أو الضحى ولكنه لم يحدّد ذلك، انظر الديوان، ص211.

من هنا تأتي لفظة الصباح أو الإشراق متكشّفة عن دلالة مفارقة لتلـك التـي ترسّخت في أُفق التوقّعات لدى المتلقّي وقبل ذلك في ذاكرة ثور الوحش بطل القصة؛ فالدلالة الأولى للصباح – عند المتلقّي والثور – هي بداية الأمن والاستقرار والخلاص من المخاوف التي تجتلبها ظلمات الليل، والانكاسر في خط التوقّع، ومن ثـمّ تتفـتّح زوايا أخرى، تحتاج إلى عصف ذهني جديد للأفكار؛ لمعاودة ترتيبها وفـق السـياق الجديد في الذهن لنتمكن من مسايرة النص وإحداث توازٍ بين أُفق النص وأُفق التلقّي، واستبدال الدلالة المتوقّعة بالدلالة الجديدة القادمة من السياق، والتي تتحوّل فيها دلالـة الصباح من الأمن والاطمئنان والوضوح وطلب المرعى عند الثور إلى دلالة الخوف والرعب والافتراس وطلب النجاة، وتتلوّن بلون الدماء تسبغ روقيه وتتدفّق من جواشن وصدور الكلاب.

وممّا تكرّر عند الشعراء في ذكر الصّباح أو الإشراق قولهم:

فَبَـاكَرَهُ مَـعَ الإشْـرَاقِ غُـضْفٌ   يَخُـبُّ بِهَـا جَدَايَـةُ أَوْ ذَرِيْـحُ[1]
وبَـاكَرَهُ عِنْـدَ الـشَّرُوقِ مُكَلِّـبُ   أَزَلُّ كَـسِرْحَانِ القَـصِيمَةِ أَغْبَـرُ[2]
فَبَـاكَرَهُ عِنْـدَ الـشَّرُوقِ غُدَيَّـةً   كِلابُ ابْنِ مُرٍّ أَوْ كِـلاَبُ ابْـنِ سـنْبِسِ[3]
حَتَّى إِذَا ذَرَّ قَرْنُ الشَّمْسِ أَوْ كَرَبَـتْ   أَحَـسَّ مِـنْ ثُعَـلٍ بِـالفَجْرِ كَلاَّبَـا[4]

---

(1) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص49، يخب بها: يسرع.

(2) المصدر نفسه، ص71، الأزل: السريع الخفيف، السرحان: الذئب، القصيمة: ما سهل من الأرض وكثر شجره، الأغبر: ما كان لونه كالتراب.

(3) المصدر نفسه، ص82.

(4) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص51، ذرّ: طلع، قرن الشمس: أول ما يطلع منها عند الشروق، كربت: كادت، ثعل: حي من طيء.

فَأَصْـبَحَ يَـنْفُضُ الغَمَـراتِ عَنْـهُ وَيَـــرْبِطُ جَأْشَـــهُ سَـــلِبٌ حَدِيـــدُ[1]
لَمْ يَنَمْ لَيْلَـةَ التَّمَـامِ لِكَـيْ يُـصْـ ـــبحَ حَتَّـــى أَضَـــاءَهُ الإشْـــرَاقُ[2]
حَتَّـى إذَا انْجَلَـى الـصَّبَاحُ وَمَـا إنْ كَـــادَ عَنْـــهُ لَيْلَـــةُ يَنْجَـــلْ[3]
فَلَمَّا أَضَـاءَ الـصُّبْحُ قَـامَ مُبَـادِرَاً وَحَانَ انْطِلَاقُ الـشَّاةِ مِـنْ حَيْـثُ خَيَّمَـا
فَـصَبَّحَهُ عِنْـدَ الـشَّرُوقِ غُدَيَّـةً كِلَابُ الفَتَى البَكْرِيِّ عَوْفِ بْـنِ أَرْقَمَـا[4]
فَـصَبَّحَهُ عِنْـدَ الـشُّرُوقِ غُدَيَـةً كِلَابُ ابن مُرّ أَوْ كِـلَابُ ابْـنِ سِـنْبِسِ[5]
فَبَـاكَرَهُ مَـعَ الإشْـرَاقِ غُـضْفٌ ضَـوَارِيهَا تَخُـبُّ مَـعَ الرِّجَـالِ[6]
فَأَصْبَحَ وانْـشَقَّ الـضَّبَابُ وهَاجَـهُ أَخُـو قَفْـرَةٍ يُـشْلِي رِكاحَـاً وَسَـائِلَا[7]
فَتَـدَارَكَ الإشْـرَاقُ بَـاقِي نَفْـسِهِ مُتَجَـرِّداً كَالمَـائِحِ العُرْيَـانِ[8]
حَتَّى إذَا مَا انْجَلَـتْ ظَلْمَـاءُ لَيْلَتِـهِ، وَأَسْـفَرَ الـصُّبْحُ عَنْـهُ أَيُّ إِسْـفَارِ[9]

أمَّا الظرف الآخر الذي يتكرّر في القصّة، وهو ظرف المكـان، ويوشـك أن يكون واحداً في حالة المبيت، إذ يسرع الشاعر بثوره إلى شجرة من شجر الأرطـى يتّقي بها أو يخال أنّه يتّقي بها الريح والعواصف، ويتّخذها ستراً عن الصياد وكلابـه، والسؤال الذي قد لا نفلح في الإجابة عليه؛ هو لماذا شجرة الأرطاة؟ والشجر ضروب

---

(1) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص113، الغمرات: الشدائد، الجأش: إضطراب القلـب عنـد الفزع، ويربط جأشه أي يشجعه،، السلب: الحديد الحاد ويقصد به القرن الطويل.
(2) المصدر نفسه، ص226.
(3) المصدر نفسه، ص254.
(4) المصدر نفسه، ص336، الشاة: الثور، خيم: أقام، غديه: تصغير غدوة أو مـا بـين الفجـر وطلوع الشمس.
(5) امرؤ القيس: الديوان، ص66.
(6) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص105.
(7) المصدر نفسه، ص116، أصبح: طلع عليه الصبح، أنشق الضباب: تفرّقت الغيوم، هاجـه: أثاره، أخو قفرة: صياد، يشلي: يؤسد ويغري.
(8) المصدر نفسه، ص209، المائح: الذي يستقي الماء من البئر.
(9) النابغة الذبياني: الديوان، ص39.

وأنواع، وقد ورد بعض أنواعه في قصّة الثور عند بعض الشعراء[1] قد يكون من باب التعسُّف وإسناد الظهر لحائط الراحة؛ أنّ نقول إنّه تقليد. إذ لماذا يقلِّد والبدائل متاحة أمام ناظريه؟ ولعلَّ تواجد الثور أكثر ما يكون في مثل هذا الشجر، مع علمنا بأنّ أكثر غذاء حيوان الوحش على شجر الأراك وليست الأرطى،وقد تشتكي الإبل من أكله[2]، وقد تكون أقل من غيرها من الشجر حماية لمن يتّخذها مأوى، وربما عمد الشاعر إلى ذلك، إظهاراً لتكالب الظروف على الثور، دون منحه فرصة للبحث عن مأوى مناسب فيلجأ إلى أقرب ساتر أو ما يوحي بذلك؛ وقد يسند ما ذهبنا إليه بعض الألفاظ التي ترد في السياق مثل: تضيفه، ألجأه، حَرِجٌ. فالضيف لا يتّخذ بيت المضيف مقاماً، كما أنّ لفظ (ألجأ) يوحي بالجبر وعدم الاختيار، وكذلك (حرج) التي تعني مضطراً.

ومن الأشعار التي ورد فيها ظرف المكان – الأرطاة – قولهم:

وبَاتَ ضَيْفاً لأَرْطَاةٍ وَأَلْجَأَهُ ... مَعَ الظَّلاَمِ إِلَيْهَا وَابِلٌ سَارِ[3]

تُضَيِّفُهُ إِلى أَرْطَاةِ حِقْفٍ ... بِجَنْبِ سُوَيْقَةٍ رِهَمٌ وَرِيحُ[4]

فَبَاتَ فِي حِقْفِ أَرْطَاهٍ يَلُوذُ بِهَا ... كَأَنَّهُ فِي ذُرَاهَا كَوْكَبٌ يَقِدُ[5]

وَبَاتَ مُكِبَّاً يَتَّقِيهَا بِرُوْقِهِ ... وَأَرْطَاةِ حِقْفٍ خَانَهَا النَّبْتُ يَحْفِرُ[6]

---

(1) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص105، ورد شجر الغرقد وشجر الضال "يلوذ بغرقد خضل وضال"، عبيد بن الأبرص: الديوان، ص51، الشجر عامة دون تحديد، الألاء "ينفي بأطراف الألاء شفيفها"، الأعشى: شرح الديوان، ص254، يذكر الغصون "منكرساً تحت الغصون...".

(2) وعند ذلك يقال أرطت الإبل. والأرطى جمع أرطاة وهي شجرة تنبت غصونها من أصل واحد وتشبه شجرة الغضا، وقد يستخدم لحاءها لدبغ الجلود، انظر اللسان، مادة (أرط).

(3) النابغة الذبياني: الديوان، ص39، وابل ساري: كثير المطر ليلاً.

(4) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص49، تظيفه: أنزله وألجأه، سويقة: اسم واد، الرهم: جمع رهمة وهي المطر الخفيف الضعيف الدائم المستمر.

(5) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص53، الحقف: ما اعوج من الرمل أو استطال، يقد: يضيء.

(6) المصدر نفسه، ص70، الروق: القرن، يحفر: أي الثور ليهيئ لنفسه كناساً.

وَبَاتَ فِي دَفِّ أَرْطَاةٍ يَلُوذُ بِهَا يَجْرِي الرَّبَابُ عَلَى مَتْنَيْهِ تَسْكَابَا[1]
أَوْ فَرِيدٍ طَاوٍ تَضَيَّفَ أَرْطَا ةً يَبِيتُ فِي دَفِّهَا وَيُضَاقُ[2]
يَلُوذُ إِلَى أَرْطَاةِ حِقْفٍ تَلُفُّهُ خَرِيقُ شِمَالٍ تَتْرُكُ الوَجْهَ أَقْتَمَا[3]
وَبَاتَ إِلَى أَرْطَاةِ حِقْفٍ كَأَنَّهَا إِذَا أَلْثَقَتْهَا غَبْيَةٌ بَيْتُ مُعْرِسِ[4]
فَبَاتَ إِلَى أَرْطَاةِ حِقْفٍ تَضُمُّهُ شَآمِيَةٌ تُزْجِي الرَّبَابَ الهَوَاطِلا[5]
حَرِجٌ إِلَى أَرْطَاتِهِ وَتَغَيَّبَتْ عَنْهُ كَوَاكِبُ لَيْلَةٍ مِدْجَانِ[6]
تَمَكَّنَ فِي دَفِّ أَرْطَائِهِ أَهَاجَ العَشِيُّ عَلَيْهِ قُتَارَا[7]
فَبَاتَ إِلَى أَرْطَاةِ حِقْفٍ تَلُفُّهُ شَآمِيَةٌ تَذْرِي الجُمَانَ المُفَصَّلاَ[8]
فَبَاتَ إِلَى أَرْطَاةِ حِقْفٍ كَأَنَّمَا إِلَى دَفِّهَا مِنْ آخِرِ اللَّيْلِ مُعْرِسُ[9]
يَظَلُّ إِلَى أَرْطَاةِ حِقْفٍ يُثِيرُهَا يُكَابِدُ عَنْهَا تُرْبَهَا أَنْ يُهَدَّمَا[10]

بهذه الطريقة شكّل الشعراء المكان الأول، الذي بدأت به إرهاصات القصة، وفي استقراء بسيط للأبيات الأربعة عشر يظهر أنّ ثمّة ألفاظاً تكرّرت في جميعها أو كادت، فلفظة (أرطاة) جاءت في الأبيات جميعها، وهي مضافة إلى لفظة (حقف)[11] في ثمانية أبيات، وفي بيت تاسع جاءت العبارة معكوسة (حقف أرطاة)، وتكرّرت لفظة (تضيف، ضيفا) ثلاث مرّات، وتكرّر حرف الجر (إلى) ثماني مرّات، وحرف

(1) الأعشى: شرح الديوان، ص51، الدف: الجانب، الرباب: السحاب الأبيض، متناه: جانباه.

(2) المصدر نفسه، ص225، الطاوي: الهزيل الضامر البطن.

(3) المصدر نفسه، ص335، يلوذ: يلجأ، الأقتم: ذو الوجه الأغبر.

(4) امرؤ القيس: الديوان، ص65، الثقتها: ندتها أو بلتها، الغبية: الدفعة المنسكبة من المطر.

(5) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص115.

(6) المصدر نفسه، ص208، حرج: مضطر إليها.

(7) الخنساء: الديوان، ص128.

(8) ضابئ بن الحارث البرجمي: الأصمعيّات، ص182.

(9) المتلمّس الضبعي: الديوان، ص233.

(10) تميم بن أبي بن مقبل: الديوان، ص285.

(11) الحقف: هو الرمل الممتدّ المتلوي.

الجر (في) ثلاث مرّات، واللام مرّة واحدة. على أنّ أكثر العبارات تكراراً هي عبارة (وبات، فبات، إلى أرطاة حقف) والتي تكرّرت أربع مرّات، وبقية العبارات طرأ عليها بعض التغيير، إلاّ أنّها لا تخرج عن دلالة سياق العبارة السابقة، في أغلبها.

وما يثير الانتباه من التكرارات السابقة، تكرار لفظين، وقد جاء تكرارهما متساوياً، الأول حرف الجر (إلى) والذي يفيد وصول طرف الشيء أكثر من الإندماج أو الدخول فيه، والذي قد يتحقّق من خلال حرف الجر (في) والذي لم يتكرّر سوى ثلاث مرّات، أمّا اللفظة الثانية والتي تكرّرت ثماني مرّات فهي (حقف) والحقف لا يكون إلاّ في منحنى الوادي، وبذا يكون في مواجهة الريح والماء وهما اللذان يصنعان هذا الالتواء، أو يكون في الأرض المنبسطة ويتشكّل بفعل العاملين السابقين (الماء والريح).

فالمطر أو الريح؛ عاملان من عوامل الطبيعة التي يوظّفها الشاعر عقباتٍ في وجه الثور، ومن ثمّ نلحظ تكرارها لدى مختلف الشعراء الذين حرصوا على وضع الثور في ظروف خاصة قدّرها الشاعر.

ويرى البعض أنّ الثور كان إلاهاً للمطر والبرق والعواصف الرعدية عند بعض الشعوب، وأنّه عند العرب إلاهٌ يسمّى بعلاً، وكان عندهم رمز الخصب والمطر[1]. ومن هذه الرؤية قاموا على الربط بين الثور وبين المطر الذي يرد في قصّته، وأيّاً كان الارتباط في القصة؛ فإنّنا نتأكّد من أمر واحد، أنّ الشاعر هو من صنع ذلك، وأنّه لم يكن شاعراً واحداً وإنّما هو أمر متكرّر، فمن ذلك قولهم:

سَرَتْ عَلَيْهِ مِنَ الجَوْزَاءِ سَارِيَةٌ   تُزْجِي الشَّمَالُ عَلَيْهِ جَامِدَ البَرَدِ[2]

بَاتَتْ لَهُ لَيْلَةٌ شَهْبَاءُ تَسْفَعُهُ   بِحَاصِبٍ ذَاتُ إِشْعَانٍ وَأَمْطَارِ

وَبَاتَ ضَيْفاً لأَرْطَاةٍ وَأَلْجَأَهُ   مَعَ الظَّلاَمِ إِلَيْهَا وَابِلٌ سَارِ[3]

---

(1) د. أنور أبو سويلم: المطر في الشعر الجاهلي، ص154.

(2) النابغة الذبياني: الديوان، ص21، سرى: سار في الليل، الجوزاء: أحد أبراج السماء، الشمال: الرياح الباردة.

(3) المصدر نفسه، ص39، شهباء: ذات رياح باردة وصقيع، تسفعه: تلفحه وترميه، الحاصب: الريح التي تحمل الحصى، الأشعان: ما تناثر من ورق العشب بعد يباسه، وابل سار: كثير المطر ليلاً.

أَوْ ذُو وُشُومٍ بِحَوْضَى بَاتَ مُنْكَرِسَاً ... فِي لَيْلَةٍ مِنْ جُمَادَى أَخْضَلَتْ دِيَمَا[1]

تَضَيَّفَهُ إِلَى أَرْطَاةِ حِقْفٍ ... بِجَنْبِ سُوَيْقَةٍ رِهَمٌ وَرِيحُ[2]

طَاوٍ بِرَمْلَةِ أَوْرَالٍ تَضَيَّفَهُ ... إِلَى الكِنَاسِ عَشِيٌّ بَارِدٌ صَرِدُ

يَجْرِي الرَّذَاذُ عَلَيْهِ وَهْوَ مُنْكَرِسٌ ... كَمَا اسْتَكَانَ لِشَكْوَى عَيْنِهِ الرَّمِدُ

بَاتَتْ لَهُ العَقْرَبُ الأُوْلَى بِنَثْرَتِهَا ... وَبَلَّهُ مِنْ طُلُوعِ الجَبْهَةِ الأَسَدُ[3]

فَأَلْجَأَهُ شَفَّانُ قَطْرٍ وَحَاصِبٌ ... بِصَحْرَاءَ مَرْتٍ غَيْرِ ذَاتِ مُعَرَّسِ[4]

أَلْجَاهُ قَطْرٌ وَشَفَّانٌ لِمُرْتَكِمٍ ... مِنَ الأَمِيلِ عَلَيْهِ البَغْرُ إِكْثَابَا

وَبَاتَ فِي دَفِّ أَرْطَاةٍ يَلُوذُ بِهَا ... يَجْرِي الرَّبَابُ عَلَى مَتْنَيْهِ تَسْكَابَا[5]

يُكِبُّ إِذَا أَجَالَ المَاءَ عَنْهُ ... غُضُونُ الفَرْعِ والسَّدَلُ القَرِيدُ[6]

أَخْرَجَتْهُ قَهْبَاءُ مُسْبِلَةُ الوَدْ ... قِ رُجُوسٌ قُدَّامُهَا فُرَّاقُ[7]

كَأَنَّهَا طَاوٍ تَضَيَّفَهُ ... ضَرْبُ القِطَارِ تَحُثُّهُ شَمْأَلْ

---

(1) النابغة الذبياني: الديوان ، ص156، ذو وشوم: الثور الوحشي منقّط القوائم، حوض اسم مكان، أخضلت ديما: بلت الأرض بمطر السحب.

(2) بشر بن ابي خازم: الديوان، ص49، سويقة: اسم واد، الرهم: جمع رهمة وهي المطر الخفيف الدائم المستمر.

(3) المصدر نفسه، ص53، العشي آخر النهار حيث تميل الشمس، الصرد: الشديد البرد، الرذاذ: المطر الساكن دائم القطر، العقرب: من أبراج السماء، نثرتها: مطرها، الأسد: من أبراج السماء والجبهة من منازله تقول العرب: لولا نوء الجبهة ما كان للعرب إبل .

(4) المصدر نفسه، ص82، الشفان: الريح الباردة من المطر، الحاصب: الريح الشديدة تثير التراب والحصى، صحراء مرت أي قفر لا نبات فيها، المعرس: النازل بمكان.

(5) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص51، الشِفان: القر والمطر، مرتكم: مجتمع، البغر الدفعة الشديدة من المطر، الإكثاب: الإنصاب.

(6) المصدر نفسه، ص113، القريد: الكثيف.

(7) المصدر نفسه، ص225، القهباء: السحابة المكفهرة، الودق: المطر، الرجوس: الكثيرة الرعد والمطر.

بَـاتَ يَقُـولُ بالكَثِيـبِ مِـنَ الْـ	ـغَيْبَةِ أَصْـبِحْ لَيْـلُ لَـوْ يَفْعَـلْ[1]
كَأَنَّهَـا مُفْـرَدٌ شَـبُوبٌ	تَلُفُّـهُ الـرِّيحُ وَالظِّـلاَلُ[2]
أَضَـلَّ صَـوَارَهُ وَتَـضَيَّفَتْهُ	نَطُـوفٌ أَمْرُهَـا بِيَـدِ الـشَّمَالِ[3]
فَبَاتَ إِلَـى أَرْطَـاةِ حِقْـفٍ تَـضُمُّهُ	شَـآمِيَةٌ تُزْجِـي الرَّبَـابَ الهَـوَاطِلاَ[4]
حَـرِجٌ إِلَـى أَرْطَاتِـهِ وَتَغَيَّبَـتْ	عَنْـهُ كَوَاكِـبُ لَيْلَـةٍ مِـدْجَانِ[5]
أَوْ شَـبَبٌ يَحْتَفِـرُ الرُّخَـامَى	تَلُفُّـهُ شَـمْأَلٌ هَبُـوبُ[6]
بَاتَـتْ عَلَيْـهِ لَيْلَـةٌ رَجَبِيَّـةٌ	نَـصْبَاً تَـسُحُّ المَـاءَ أَوْ هِـيَ أَسْـوَدُ[7]
مِنْ وَحْـشِ أَنْـبَطَ بَـاتَ مُنْكَرِسَـاً	حَرِجَـاً يُعَـالِجُ مُظْلِمَـاً صَـخِبَا[8]
يُوَائِلُ مِـنْ وَطْفَـاءَ لَـمْ يَـرَ لَيْلَـةً	أَشَـدُّ أَذَىً مِنْهَـا عَلَيْـهِ وَأَطْـوَلاَ
وَبَـاتَ وَبَـاتَ الـسَّارِيَاتُ يُـضِفْنَهُ	إِلَى نَعِجٍ مِـنَ ضَـائِنِ الرَّمْـلِ أَهْـيَلاَ[9]

(1) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص254، القطار جمع قطر: المطر، الغيبة: الدفعة الشديدة من المطر.

(2) امرؤ القيس: الديوان، ص136.

(3) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص105، النطوف: السحابة التي تنطف المطر، أمرها بيد الشمال أي أنّ ريح الشمال تتحكم فيها.

(4) المصدر نفسه، ص115، الشآمية: الريح الشمالية، الرباب: السحاب.

(5) المصدر نفسه، ص208، ليلة مدجان: ملبسة بالغيم أو دائمة المطر.

(6) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص24، الشبب: ثور أتم شبابه، الرخامى: نبت، شمأل: ريح تهب من الشمال.

(7) المصدر نفسه، ص51، رجبية: ليلة عاصفة، ويروى "أو هي أبرد" ولعله الأصح لمواءمة السياق.

(8) أوس بن حجر: الديوان، ص2، أنبط موضع بعينه، المظلم والصخب: صفة الليل، والصخبة: اشتداد وقع المطر، أو تذؤب الريح بين أوراق الشجر.

(9) الضابئ بن الحارث: الأصمعيات، ص182، الوطفاء: السحابة التي فيها استرخاء لكثرة مطرها، الساريات: السحب التي تسري ليلاً، نعج: أبيض خالص البياض، ضائن الرمل: الناعم العريض.

توشك هذه الأبيات المجتزأة من قصائد مختلفة لشعراء متباينين في الزمان والمكان أن تدخل في خلدنا، أنّ الثور حيوان لا يظهر إلاّ في فصل الشتاء، حيث الأمطار والرياح والأجواء المدلهمّة، والغيوم المنسكبة، والبرق اللاّمع، والرعد الهادر، والليل الطويل، ثمّ إنّ ذلك الصياد لا يقتات إلاّ في هذا الفصل...، ونحن بين أمرين إمّا أنْ نصدِّق هذا بما فيه من مخالفة للحقائق، أو أن نؤكّد ما ذهبنا إليه سابقاً من أنّ الأمر من صنيع الشاعر، وبهذا ندرك أنّ الشاعر أدخل ظرف زمان آخر جعله يلازم القصة ويتجاوز ظرف الليل أو الصباح، فربّما سعى الشاعر إلى الجمع بين كل ما يمكن أن يفت في عضد الثور وأن يضعه في درب شائك لا تكاد تنتهي.

ولعلّه من المناسب أن نقدّم بطل القصة – الثور الوحشي – بعد أن أحطنا علماً بالظروف الخارجية التي وضع فيها، فنعرض لشخصيته التي تؤكّد أن الشاعر توقف أمامها طويلاً – بوعي أو بغير وعي – قبل أن يلقمها للمتلقّي لقمة غير سائغة تحتاج منه – المتلقي – وقتاً أطول في سبيل معالجة هذه الشخصية الغريبة، إذ يقدّمه ملكاً وأخرى إسكافياً، ومرّة حدّاداً ينفخ في الفحم، وأخرى قدّيساً يمزّق الصبيان ثوبه ...، وهو في الغالب يجعله متفرداً متوحّداً بعيداً عن القطيع[1]. من ذلك قولهم:

كَأَنَّ رَحْلِي، وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ بِنَا ... يَوْمَ الجَلِيلِ عَلَى مُسْتَأْنِسٍ وَحِدِ
مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مَوْشِيٍّ أَكَارِعُهُ ... طَاوِي المَصِيرِ كَسَيْفِ الصَّيْقَلِ الفَرِدِ[2]
مُجَرَّسٌ وَحْدٌ جَأْبٌ أَطَاعَ لَهُ ... نَبَاتُ غَيْثٍ مِنَ الوَسْمِيِّ مِبْكَارِ[3]

---

(1) جاء الثور في الشعر الجاهلي مع القطيع أو بقرة تراعيه في عدة قصائد، وهي قليلة بالنسبة لمجموع ورود القصة، انظر زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص211، النابغة الذبياني: الديوان، ص176، أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص92، الخنساء: الديوان، 128، تميم بن مقبل: الديوان، ص144.

(2) النابغة الذبياني: الديوان، ص21، الجليل: اسم واد قريب من مكة: مستأنس وحد: ناظر بعينيه منفرد بذاته، وجده: اسم مكان، أكارعه: قوائمه، طاوي المصير: ضامر البطن، الصيقل: الذي يجلو السيوف، الفرد: الذي لا شبيه له.

(3) المصدر نفسه، ص38، مجرس: يخاف جرس الإنسان أي صوته، وحد: وحيد، جأب: صلب، نبات غيث: الكلأ الذي ينبته المطر، أطاع له نبات غيث: اتّسع وأمكن لمن يشاء رعيه، الوسمي: أول المطر، مبكار: مبكّر جداً.

كَأَنَّها بَعْدَ مَا طَــالَ الوَجِيــفُ بِهَــا ... مِنْ وَحْشِ خُبَّةَ مَوْشِــيٌّ الــشَّوَى فَــرِدُ[1]

تَرَاهَــا إِذَا مَــا الآلُ خَــبَّ كَأَنَّهَــا ... فَرِيـــدٌ بِـــذِي بُرْكَـــانَ طَـــاوٍ مُلَمَّـــعُ[2]

كَـــأَنَّ قَتُودَهَـــا بِعُنَيْبِـــساتٍ ... تَعَطَّفَهُـــنَّ ذُو جُـــدَدٍ فَرِيـــدُ[3]

أَوْ فَرِيـــدٍ طَـــاوٍ تَـــضَيَّفَ أَرْطَـــا ... ةً يَبِيـــتُ فِـــي دَفِّهَـــا وَيُـــضَاقُ[4]

كَأَنَّهَـــا مُفْـــرَدٌ شَـــبُوبٌ ... تَلُفُّـــهُ الـــرِّيحُ وَالظِّـــلالُ[5]

وَأَصْـــبَحَ يَقْتَـــرِي الحَوْمَـــانَ فَـــرْداً ... كَنَـــصْلِ الـــسَّيْفِ حُـــودِثَ بِالـــصِّقَالِ[6]

وَكَـــأَنَّ أَقْتَـــادِي تَـــضَمَّنَ نِـــسْعَهَا ... مِـــنْ وَحْـــشِ أَوْرَالٍ هَبِـــيطٌ مُفْـــرَدُ[7]

ولم تكن هذه جميع الأبيات التي يرد فيها الثور منفرداً، وإنَّمـا اعتمـدنا مـن الأبيات ما ذكر فيها التفرّد أو التوحّد بلفظه، أمّا تلك التي يشير سياقها لتوحـدّ الثـور فهي كثيرة[8].

وقد نلحظ حرص الشعراء على تفرّد الثور من خلال جعلهم الثور منفرداً حتّى عند وجوده مع القطيع كقول أحدهم:

---

(1) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص53، الوجيف: ضرب سريع من سير الإبل، خبه: اسم ماء، الشوى: القوائم.

(2) المصدر نفسه، ص92، الآل: السراب، خب: ارتفع واضطرب، الفريد: ثور الوحش المنفرد، ذو بركان: مكان بعينه، طاو: خميص البطن.

(3) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص112، عنيسات: موضع، تعطفهن: لبسهن بمعنى وضـع على ظهره، ذو جدد: الثور الوحشي، فريد: متوحّد.

(4) المصدر نفسه، ص225، الطاوي: الهزيل الضامر.

(5) امرؤ القيس: الديوان، ص136.

(6) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص106، يقتري: يتتبع، الحومان: جمع حومانه وهي أرض غليظة، حودث: جلي مرّة بعد مرة.

(7) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص51، النسع: حبل يُشدَ به الرحل، أورال: جبال، هبيط مفـرد: الثور المنفرد الذي يهبط من مكان لآخر.

(8) انظر على سبيل المثال بشر بن أبي خازم: الديوان، ص49، 53، 127، عبيد بن الأبرص: الديوان، ص24، لبيد بن ربيعة: الديوان، ص105، 115، 208، النابغة الذبياني: الـديوان، ص156، التميم بن مقبل: الديوان، ص113.

كَأَنَّـــه كَوْكَـــبٌ فــي الجَــوِّ مُنْحَــرِدُ مِنْ وَحْشِ حَوْضَى يُراعِي الوَحْشَ مُبْتَقِلاً

كَـــأَنَّهُنَّ بِجَنْبَـــيْ حَرْبَـــةَ البَـــرَدُ[1] فِــي رَبْــرَبٍ يَلَــقٍ حُــورٍ مَــدَامِعُهَا

فقد شبهه في البيت الأول بالكوكب المنفرد مع أنّنا نرى أنّه يراعي قطيع البقر ويرعى معها.

وقد عوّدنا الشاعر الجاهلي على تكرار صفة أخرى غير التفرّد للثور وتكاد تكون ملازمة له وهي أنّه طاوي البطن من الضمر والهزال أو الجوع[2]، وهم قد يخالفون الواقع في هذا. فاللوحة التي لا تخلو من المطر لا بُدّ وأنّها تجود بالمرعى الحسن الذي يكفل للثور الشبع والسمنة ويحميه من الهزال، ولكن الشاعر أراد أن يخرجه من هذه الصورة التي ينفرد فيها ويكون طاوياً هزيلاً من الجوع، والجوع هو عقبة أخرى تقف في وجه الثور، أو لنقل يضعها الشاعر في وجهه لتبقى تعاضد غيرها في الإبقاء عليه ساهراً متفرّداً في تلك الليلة ذات الظروف الخاصة. فيجعله بعض الشعراء واقفاً يحتمي بتلك الأرطاة ويواجه الرياح والمطر لا يملك من السلاح سوى قرنيه يتوجّه بهما إلى جهة الريح والمطر، وقد يدور بهما حيث شعر بانصباب الماء على جزء من جسده:

كَـالهَبْرَقِيِّ تَنَحَّـى يَـنْفُخُ الفَحَمَـا[3] مُـولِّي الـرِّيحَ رَوْقَيْـهِ وَجَبْهَتَـهُ

وَأَرْطاةِ حِقْـفٍ خَانَهَـا النَّبْـتُ يَحْفِـرُ[4] وبَـاتَ مُكِبّـاً يَتَّقِيهَـا بِرَوْقِـهِ

وَيَـرْبِطُ جَأْشَـهُ سَـلِبٌ حَدِيـدُ[5] فَأَصْـبَحَ يَـنْفُضُ الغَمَـرَاتِ عَنْـهُ

---

(1) أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص92، حوضى: ماء لبني طهمان بن عمرو، انظر معجم البلدان، ج2، ص232–233. يراعي: أي يرعى منها، منحرد: فريد، مبتقل: يأكل البقل، الربرب: جماعة البقر، اليلق: البيض التي تتلألأ، حور: كأنّهن البرد في بياضها.

(2) انظر بشر: الديوان، ص53–92، النابغة الذبياني: الديوان، ص21، الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص225، 51، عبيد بن الأبرص: الديوان، ص41.

(3) النابغة الذبياني: الديوان، ص157، روقيه: قرنيه، الهبرقي: الحداد أو الصائغ.

(4) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص70.

(5) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص113، الغمرات: الشدائد، والغمرة: الماء الكثير، الجأش: اضطراب القلوب، السلب: الحديد الحاد ويقصد به القرن.

مُكِبَّـــاً عَلَـــى رَوْقَيْـــهِ يَحْفِـــرُ عِرْقَهَـــا   عَلى ظَهْرِ عُرْيَـــانِ الطَّرِيقَـــةِ أَهْيَمَـــا[1]
إِذَا وَكَـــفَ الغُـــصُونُ عَلَـــى قَـــرَاهُ   أَدَارَ الـــرَّوْقَ حَـــالاً بَعْـــدَ حَـــالِ[2]

ولا يكتفي الثور بذلك، فلا بُدّ أن يصنع له بيتاً، يحتفره في أصل الشجرة، وما كان الشاعر يكلّف ثوره بهذا إلاّ ليظهر طرفاً آخر من المعاناة، فالثور يحتفر ولكنه في أغلب الأحيان لا يكتمل العمل فالتراب ينهال بفعل العاصفة التي تديم عصف الرياح الحاصبة في وجهه والأمطار المنسكبة على روقيه وقراه، وتتكرّر هذه الحادثة عند عدد من الشعراء:

وَبَـــاتَ مُكِبَّـــاً يَتَّقِيهَـــا بِرَوْقِـــهِ   وَأَرْطَـــاةِ حِقْـــفٍ خَانَهَـــا النَّبْـــتُ يَحْفِـــرُ
يُثِيـــرُ وَيُبْـــدِي عَـــنْ عُـــرُوقٍ كَأَنَّهَـــا   أَعِنَّـــةُ خَـــرَّازٍ تُحَـــطُّ وَتُبْـــشَرُ[3]
تَمَكَّـــثَ حِينـــاً ثُـــمَّ أَنْحَـــى ظُلُوفَـــهُ   يُثِيـــرُ التُّـــرابَ عَـــنْ مَبِيـــتٍ وَمَكْـــنِسِ[4]
مُكِبَّـــاً عَلَـــى رَوْقَيْـــهِ يَحْفِـــرُ عِرْقَهَـــا   عَلَى ظَهْـــرِ عُرْيَـــانِ الطَّرِيقَـــةِ أَهْيَمَـــا[5]
تَعَـــشَّى قَلِـــيلاً ثُـــمَّ أَنْحَـــى ظُلُوفَـــهُ   يُثِيـــرُ التُّـــرَابَ عَـــنْ مَبِيـــتٍ وَمَكْـــنِسِ
يَهِيـــلُ وَيَـــذْرِي تُرْبَهَـــا وَيُثِيـــرُهُ   إِثَـــارَةَ نَبَّـــاثِ الهَـــوَاجِرِ مُخْمِـــسِ[6]
أَوْ شَـــبَبٌ يَحْتَفِـــرُ الرُّخَـــامَى   تَلُفُّـــهُ شَـــمْأَلٌ هَبُـــوبُ[7]
وَبَـــاتَ يُرِيـــدُ الكِـــنَّ لَـــوْ يَـــسْتَطِيعُهُ   يُعَـــالِجُ رَجَّافَـــاً مِـــنَ التُّـــرْبِ غَـــائِلاَ[8]

---

(1) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص335، مكباً: مطأطئاً رأسه: يحفر الأرطاة، العريان: الظاهر البادي.
(2) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص105، وكف: قطر، القرا: الظهر.
(3) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص70.
(4) المصدر نفسه، ص81.
(5) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص335، أهيما: منهار لا يتماسك.
(6) امرؤ القيس: الديوان، ص65، تعشى: دخل أول الليل، أنحى: اعتمد ظلوفه يثير التراب ويحفره، يهيل التراب ويذريه: يفرّقه ليوسّع مأواه، نبات الهواجر: الذي يبعد التراب حتى يصل الرطوبة للإبل.
(7) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص24، الرخامى: نوع من النبات.
(8) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص115، الكن: ما يستر، الرجاف: التراب غير المتماسك، الغائل: الكثير.

يَـــزَعُ الهَيَـــامُ عَـــنِ الثَّـــرَى ويَمُـــدُّهُ   بُطْـــحٌ تَهَايُلُـــهُ عَلَـــى الكُثْبَـــانِ[1]

يَظَـــلُّ إِلَـــى أَرطَـــاةِ حِقْـــفٍ يُثِيرُهَـــا   يُكَابِـــدُ عَنْهَـــا تُرْبَهَـــا أَنْ يُهَـــدَّمَا

يَبِيـــتُ وَحُـــرِّيٌّ مِـــنَ الرَّمْـــلِ تَحْتَـــهُ   إِلَى نَعِجٍ مِـــنْ ضَـــائِنِ الرَّمْـــلِ أَهْيَمَـــا[2]

بَـــاتَ بِحِقْـــفٍ مِـــنَ البَقَّـــارِ يَحْفِـــزُهُ   إِذَا اسْـــتَكَفَّ قَلِـــيلاً تُرْبُـــهُ انْهَـــدَمَا[3]

ولم يغادر الشعراء الثور إلى غيره من شخوص القصّة إلاّ وقد أوفوه حقّه من الوصف والتمحيص، فذكروا لونه الأبيض وما يشوبه من جدد في القوائم، وكلف في الوجه أو سواد[4]، وقد كثر تشبيههم له بالكوكب المضيء أو المنقض أو المنحـرد أو جذوة النار المشتعلة، ويذكّرنا هذا بتفرّد الثور ولونه الناصع البياض، المتلألئ تحت حبّات المطر وضوء البرق، وهو يطيل النظر إلى السماء يستقرئها مستعذباً لها:

(1) المصدر نفسه، ص209، ينزع: يحبس ويكف، الهيام: الرمل المنهار غير المتماسك، الثرى: الرمل الندي، بطح: مكان سهل ليّن.

(2) تميم بن مقبل: الديوان، ص285–286، يثيرها: يثير التراب من حولها، يكابد التراب: يحفره بمشقّة، حري الرمل: حرّه وخيره وأفضله، الناعج: الأبيض الناصع، الرمل الضائن: اللين الناعم، الأهيم: الرمل النقي الذي ينشف سريعاً.

(3) النابغة الذبياني: الديوان، ص156، يحفزه: يرقبه وأظنّها يحفره لتناسب السياق الذي وردت فيه.

(4) انظر النابغة: الديوان، ص38، 76، بشر بن أبي خازم: الديوان، ص49، 53، 70، 82، 92، الأعشى: شرح الديوان، ص336، زهير بن أبي سلمى: شعره، ص211، 238، 240، امرؤ القيس: الديوان ص65، لبيد بن ربيعة: الديوان، ص21، 208، عبيد بن الأبرص: الديوان، ص45، أوس بن حجر: الديوان، ص2، 42، المرقشان: الديوان، ص74، المتلمس: الديوان، ص228، 230، تميم بن مقبل: الديوان، ص113.

إِنْقَــضَّ كَالْكَوْكَــبِ الــدُّرِّيِّ مُنْــصَلِتاً   يَهْــوِي وَيَخْلِــطُ تَقْرِيبــاً بإِحْــضَارِ[1]

تَجْلُو البَــوَارِقُ عَــنْ طَيَّــانَ مُــضْطَّمِرٍ   تَخَالُــهُ كَوْكَبــاً فِــي الأُفْــقِ ثَقَّابَــا[2]

هِجْــنْ بِــهِ فَانْــصَاعَ مُنْــصَلِتاً   كَــالنَّجْمِ يَخْتَــارُ الكَثِيــبَ أَبَــلْ[3]

فَبَــاتَ عَــذُوباً لِلــسَّمَاءِ كَأَنَّمَــا   يُــوَائِمُ رَهْطــاً لِلْعَزُوبَــةِ صُــيَّمَا

وَأَدْبَــرَ كَالــشِّعْرِيِّ وَضُــوحاً وَنُقْبَــةً   يُوَاعِنُ مِــنْ حِــرِّ الــصَّرِيمَةِ مُعْظَمَــا[4]

فَــأَدْبَرَ يَكْــسُوهَا الرَّغَــامَ كَأَنَّــهُ   عَلَى الــصَّمْدِ والآكَــامِ جِــذْوَةُ مُقْــبِسِ[5]

كَالْكَوكَــبِ الــدِّرِّيءِ يَــشْرَقُ مَتْنُــهُ   خَرِصــاً خَمِيــصاً صُــلْبُهُ يَتَــأَوَّدُ[6]

وَانْقَــضَّ كَالــدِّرِّيءِ يَتْبَعُــهُ   نَقْــعٌ يَثُــورُ تَخَالُــهُ طُنُبَــا[7]

تَنْحَــسِرُ الغَمْــرَةُ عَنْــهُ كَمَــا   يَنْحَــسِرُ الــنَّجْمُ عَــنِ الفَرْقَــدِ[8]

---

(1) النابغة الذبياني: الديوان، ص42، الدري: الملتمع، منصلتا: مسترسلاً في انقضاضه، التقريب والإحضار: نوعان من السير.

(2) الأعشى: شرح الديوان، ص51، البوارق جمع بارقة وهي السحابة كثيرة البروق، طيان: جائع، ثقاب: ثاقب مضيء.

(3) المصدر نفسه، ص255، هاج الشيء: ثار وتحرّك، انصاع: مرَّ مسرعاً، انصلت: مضى.

(4) المصدر نفسه: ص335–336، العذوب: الذي ترك الأكل لشدّة عطشه، العزوب: الأرض البعيدة، الشعري: كوكب، النقبة: اللون، يواعن: يدخل الأرض الصلبة، الصريم: الأرض السوداء لا نبت فيها.

(5) امرؤ القيس: الديوان، ص66،

(6) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص51، الكوكب الدري: المتلألئ الوضّاء، المتن: الظهر، الخرص: الجائع، الخمص: الضامر، الصلب: الظهر، يتأود: يتلوّى.

(7) أوس بن حجر: الديوان، ص3، النقع: الغبار، الدريء: الكوكب المنقض، تخاله طنباً: تخاله فسطاطاً مضروباً.

(8) المثقّب العبدي: الديوان، ص33، الغمرة: الماء الكثير، الفرقدان نجمان في السماء لا يغربان وربما قالت لهما العرب الفرقد.

فَبَاتَ فِي حِقْفِ أَرْطَاةٍ يَلُوذُ بِهَا كَأَنَّهُ فِي ذُرَاهَا كَوْكَبٌ يَقِدُ[1]

يَجُولُ بِذِي الأَرْطَى كَأَنَّ سَرَاتَهُ كَبَرْقٍ نَزِيعٍ والسَّحَابَةُ تَرْجُسُ[2]

مِنْ وَحْشِ حَوْضَ يُرَاعِي الوَحْشَ مُبْتَقِلاً كَأَنَّهُ كَوْكَبٌ فِي الجَوِّ مُنْحَرِدُ[3]

تُرَاعِي شَبُوباً فِي المَرادِ كَأَنَّهُ سُهَيْلٌ بَدَا فِي عَارِضٍ مِنْ يُلَمْلَمَا[4]

وهذه التشبيهات التي اتّخذت صافية السماء ميداناً لها، لم تأتِ عفو الخاطر وإنّما هي ترسيخ لابتعاد الشاعر عن الواقع، وهذا لا يعني أنّ الشاعر مطالب بنقل الواقع، فقد استقرّ في المخزون النقدي أنّ الشاعر يعالج واقعه؛ وأقصد بذلك واقع فكره بأسلوب تداعي الخواطر، أو بشكلٍ أدق بصبغ الواقع الفكري بأصباغ الذوق الفني وجعل التأثير والعدوى موضع الحجة والبرهان إذ الإخيران يعتني بهما فن آخر غير الشعر، ولهذا كلّه يعود الشاعر من قبّة السماء ليحل الأرض ثانية ويشبه أو يجعل ثوره رجلاً يمتهن حرفة يعالجها، فهو البيطري المعالج عند النابغة:

شَكَّ الفَرِيصَةَ بِالمِدْرى فَأَنْفَذَهَا طَعْنُ المُبَيْطِرِ إِذْ يُشْفِي مِنَ العَضَدِ[5]

وفي موطنٍ آخر يقدّمه كحدّاد أو صائغ ينفخ في الفحم:

مُوَلِّيَ الرِّيحِ رَوْقَيْهِ وَجَبْهَتَهُ كَالهَبْرَقِيِّ تَنَحَّى يَنْفُخُ الفَحَمَا[6]

وعند بشر يتحوّل لصانع أو امرأة خفيفة اليدّ في الحياكة والتطريز[7]:

---

(1) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص53، الذرى: كل ما استتر به الإنسان، يقد: يضيء.

(2) المتلمّس الضبعي: الديوان، ص232، برق نزيع: يضيء من بعيد، سحابة ترجس: الرجس صوت الرعد الشديد.

(3) أبو ذويب الهذلي: الديوان، ص92، منحرد: فريد، مبتقل: يأكل البقل.

(4) تميم بن مقبل: الديوان، ص284، الشبوب: الشاب القوي من الثيران، المراد: المكان الذي ترود فيه أي تروح وتجيء، العارض: هو النتوء – الأنف – من الجبل، يلملم: جبل في تهامة الحجاز.

(5) النابغة الذبياني: الديوان، ص22، الفريصة: بضعة في مرجع الكتف، المدري: القرن، المبيطر: البيطار، العَضَدْ: داء ينخر العضد.

(6) المصدر نفسه، ص157، الهبرقي: الحدّاد أو الصائغ.

(7) انظر بشر بن أبي خازم: الديوان، ص81 الحاشية.

بِـــرُحٍّ كَأَصْـــدَافِ الـــصَّنَاعِ قَـــرَائِنٍ   إِثَارَةَ مِعْطَـــاشِ الخَلِيقَـــةِ مُخْمِـــسِ[1]

والأعشى يجعله يمتهن مهنة الصيقل شاحذ السُّيوف:

مُنْكَرِســـاً تَحْـــتَ الغُـــصُونِ كَمَـــا   أَحْنَـــى عَلَـــى شِـــمَالِهِ الـــصَّيْقَلِ[2]

وقد يحوّله إلى اسكافي يرتدي ملابس العمل السوداء التي قـد يخـالط لونهـا أصباغ النبات:

عَلَيْـــهِ دَيَـــا بُـــوذٌ تَـــسَرْبَلَ تَحْتَـــهُ   أَرَنْدَجَ إِسْـكَافٍ يُخَـالِطُ عِظْلِمَـا[3]

وصورة الصيقل شاحذ السيوف التي تكرّرت عند النابغـة باسـم الحـدّاد أو الهبرقي، وعند بشر باسم الصيقل تأتي في شعر لبيد باسم آخر هو – الهالكي–:

جُنُـــوحَ الهَـــالِكِيِّ عَلَـــى يَدَيْـــهِ   مُكِبَّـــاً يَجْتَلِـــي نُقَـــبَ النِّـــصَالِ[4]

وقد يحوّله إلى مهنة أخرى كراعٍ يستقي لإبله:

فَتَـــدَارَكَ الإِشْـــرَاقُ بَـــاقِيَ نَفْـــسِهِ   مُتَجَـــرِّداً كالْمَـــائِحِ العُرْيَـــانِ[5]

وقريب من هذا نجده عند امرئ القيس فهو راعٍ انقطعت بـه سـبل المـاء أو بعدت فأخذ ينحي الرمل ليصل إلى الثرى الرطب لإبله:

يُهِيـــلُ وَيَـــذْرِي تُرْبَهَـــا وَيُثِيـــرُهُ   إِثَـــارَةَ نَبَّـــاثِ الهَـــوَاجِرِ مُخْمِـــسِ[6]

وقد يرتفعون به عن هذه المهن ويجعلونه من سادة القوم الفخورين بذاتهم:

---

(1) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص81، الرح: جمع أرح وهو الحافر العريض.

(2) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص254، المنكرس: المنزوي، الـصيقل: شـاحذ الـسيوف، أحنى: انحنى.

(3) المصدر نفسه، ص335، الديابوذ: ضرب من الأكسية، تسربل: لبس، الأرندج: الجلد الأسود، العظلم: نبات يتّخذ منه صبغ للشعر.

(4) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص105، جنوح: أكباب، الهالكي: الصيقلي الذي يشحذ الـسيوف أو يصنعها، يجتلي: يجلو، النقب:الصدأ.

(5) المصدر نفسه، ص209، المتجرد: الخالع لملابسه، المائح: الذي يستقي من البئر.

(6) امرؤ القيس: الديوان، ص65، نباث الهواجر: الذي ينبث التراب الظـاهر أي يبعـده وقـت الهاجرة لتحسّ الإبل برد الثرى فيسكن عنها العطش والحر الشديد.

ثُــمَّ اسْــتَمَرَّ يُبَــارِي ظِلَّــهُ جَــذِلاً   كَأَنَّــه مُرْزُبــانٌ فَــازَ مَحْبُــورُ[1]

ولكن آخر لا يرتضي له مقاماً إلاّ مقام الملك لتتّسع المفارقة بين المستويات التي وضعوه فيها:

يُنَحِّــي تُرَابــاً عَــنْ مَبِيــتٍ وَمَكْــنَسٍ   رُكَاماً كَبَيْــتِ الـصَّيْدَنَانِيِّ دَانِيَــا[2]

وقد يحلونه مرتبة دينيّة فيكون قدّيساً:

وَأَدْرَكْنَــهُ يَأْخُــذْنَ بِالــسَّاقِ وَالنَّــسَا   كَمَا خَرَّقَ الوِلْدَانُ ثَــوْبَ المُقَــدِّسِ[3]

ويتكرّر البيت نفسه عند امرئ القيس سوى لفظة واحدة:

فَأَدْرَكْنَــهُ يَأْخُــذْنَ بِالــسَّاقِ وَالنَّــسَا   كَمَا شَبْرَقَ الوِلْدَانُ ثَوْبَ المُقَــدِّسِ[4]

وقد يكون قدّيساً:

كَــأَنَّ مُجُوسِــيَّاً أَتَــى دُونَ ظِلِّهَــا   وَمَاتَ النَّدَى مِنْ جَانِبَيْهِ فَأَصْــرَمَا[5]

ولكنّهم لا يبقون عليه في هذه المكانة الدينية إلاّ ريثما يتناوله آخر ويجعل منه مقامراً يلعب الرهان على الخيل:

وَوَلَّــى تَحْــسُرُ الغَمَــراتُ عَنْــهُ   كَمَا مَــرَّ المُــرَاهِنُ ذُو الجِــلاَلِ[6]

وهذا كلّه لا يزيدنا إلاّ يقيناً باهتمام الشاعر في ذلك العصر بهذه القصة وتوقّفه طويلاً أمام بطلها، وكأنّه يلازمه وهو منكرس يتوجّس قبيل الفجر منتظراً قرن الشمس أن يذر ولكنّه في أحيانٍ كثيرة يسمع صوت الصيّاد أو وحيف كلابه الغضف، وربما لا يتوقّف الشعراء عند هذا الحدّ فربما غاص بعضهم في أعماق الثور ليصف الحالة

---

(1) أوس بن حجر: الديوان، ص43، المرزبان: الشجاع المقدم على القوم دون الملك.

(2) سحيم عبد بني الحسحاس: الديوان، تحقيق عبد العزيز الميمني،طبعة دار الكتب المصرية، 1968، ص29، الصيدناني: الملك.

(3) بشر بن خازم: الديوان، ص82، النسا: العصب الممتد من الورك إلى أسفل القدمين، المقدس: الراهب الذي يأتي بيت المقدس.

(4) امرؤ القيس: الديوان، ص66، شبرق: مزق.

(5) تميم بن مقبل: الديوان، ص286.

(6) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص106، تحسر: تنكشف، الغمرات: أهوال القتال، المراهن: فرس الرهان، ذو الجلال: المجلل صوناً له.

النفسية التي تسيطر عليه في ظروفه الخاصة التي تسبق ساعة الصفر للمعركة، فالأهوال تروّعه، فهو بين نبأة الصياد والكلاب حوله كالكواكب والسحب تنهال بمطرها؛ فيدير لها روقيه ليتّقيها، وهو بين مصدّق وغير مصدّق لما يسمعه والكثبان من حوله والأغصان ملتفّة وغياهب الليل ستار حاجب وهو في هذا كله يرميها بطرفه فيرتد إليه لا يحمل سوى الظلام، ولكنه لا يملك إلاّ أن يصدّق حافظ السمع الذي لا يكذبه:

فَارْتَاعَ مِنْ صَوتَ كَلاَّبٍ فَبَاتَ لَهُ ... طَوْعَ الشَّوَامِتِ مِنْ خَوْفٍ وَمِنْ صَرَدِ[1]

أَصَاخَ مِنْ نَبْأَةٍ أَصْغَى لَهَا أُذُنَاً ... صِمَاخُهَا بِدَخِيسِ الرَّوْقِ مَسْتُورُ[2]

فَأَدَّى إِلَيْهِ مَطْلَعُ الشَّمْسِ نَبْأَةً ... وَقَدْ جَعَلَتْ عَنْهُ الضَّبَابَةُ تَحْسِرُ

تَمَارَى بِهَا رَأْدَ الضُّحَى ثُمَّ رَدَّهَا ... إِلى حُرَّتَيْهِ حَافِظُ السَّمْعِ مُبْصِرُ[3]

لَهُ كُلَّ يَوْمٍ نَبْأَةٌ مِنْ مُكَلِّبٍ ... تُرِيهِ حِيَاضَ المَوْتِ ثُمَّتَ تُقْلِعُ[4]

وَبِتْنَ رُكُوداً كَالْكَوَاكِبِ حَوْلَهُ ... لَهُنَّ صَرِيرٌ تَحْتَ ظَلْمَاءَ حِنْدِسِ[5]

حَتَّى إِذَا ذَرَّ قَرْنُ الشَّمْسِ أَوْ كَرَبَتْ ... أَحَسَّ مِنْ ثُعْلٍ بِالفَجْرِ كَلاَّبَا[6]

أَذَلِكَ أَمْ نَزْرُ المَرَاتِعِ فَادِرٌ ... أَحَسَّ قَنِيصاً بِالبَرَاعِيمِ خَاتِلا[7]

كَأَنَّهَا ذُو وُشُومٍ بَيْنَ مَأْفِقَةٍ ... وَالقُطْقُطَانَةِ وَالبُرْعُومِ مَذْعُورُ

---

(1) النابغة الذبياني: الديوان، ص22، الصرد: البرد الشديد.

(2) المصدر نفسه، ص76، نبأة: صوت خفي، صماخ: الأُذن الباطن، وخيس الروق: اللحم المكتنز حول القرن.

(3) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص71، تحسر: تنسحب وتذهب، تمارى بالنبأة: شكّ بالصوت، رأد الضحى: ارتفاع النور، حرّتاه: أذناه، حافظ السمع مبصر: قوي السمع والبصر.

(4) المصدر نفسه، ص92، ثمت: ظرف مكان بمعنى هناك، تقلع: تمشي بغير بطئ.

(5) المصدر نفسه، ص82، الصرير: الصوت فيه طنين كالجندب، حندس: شدّة الظلمة.

(6) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص51، ذر: طلع، قرن الشمس: أول ما يطلع منها عند الشروق، كربت: كادت وقربت، ثعل: حي من طيء.

(7) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص115، الغادر: الثور الوحشي، براعيم: مواضع، خاتلاً: مستتراً ليغدر بالثور.

أَحَسَّ رِكْزَ قَنِيصٍ مِـنْ بَنِـي أَسِـدٍ فَانْـصَاعَ مَنْثوِيـاً وَالخَطْـوُ مَقْـصُورُ[1]
فَـــدَارَ فَلَمَّـــا رأَى سِـــرْبَهَا أَحَـــسَّ قَنِيـــصاً قَرِيبـــاً فَطَـــارَا[2]
وَأَدْمَاء مِـنْ حُـرِّ الهِجَـانِ كَأَنَّهَـا بِحُـــرِّ الـــصَّرِيمَ نَـــابِئٌ مُتَـــوَجِّسُ[3]
تُوَرِّعُهُ الأَهْـوَالُ مِـنْ دُونِ هَمِّـهِ كَمَـا وَرَّعَ الرَّاعِـي الفَنِيـقَ المُـسَدَّمَا[4]
يَرْمِـي بِعَيْنَيْـهِ الغُيُـوبَ وَطَرْفُـهُ مُغْـضٍ يُـصَدِّقُ طَرْفُـهُ مَـا يَـسْمَعُ[5]
فَبَـاتَ كَأَنَّـــهُ قَاضِـــي نُـــذُورٍ يَلُـــوذُ بِغَرْقَـــدٍ خَـــضِلٍ وَضَـــالِ
إِذَا وَكَـف الغُـصُونُ عَلَـى قَـرَاهُ أَدَارَ الـــرَّوْقَ حَـــالاً بَعْـــدَ حَـــالِ[6]

وبهذا نتوصّل للشخصيّة الثانية في القصة؛ شخـصية الـصيّاد ولـم يتوقـف الشعراء عنده كثيراً، وإنّما هي إشارات قد يشوبها بعض الوصف:

رَاَعَـــه مِـــنْ طَـــيِّءٍ ذُو أَسْـــهُمٍ وَضِـــرَاءٌ كُـــنَّ يُبْلِـــينَ الـــشِّرَعْ[7]
أَحَـسَّ رِكْـزَ قَنِـيصٍ مِـنْ بَنِـي أَسَـدٍ فانْصَاعَ مُنْثَوِيَـاً وَالخَطْـوُ مَقْـصَورُ[8]

---

(1) أوس بن حجر: الديوان، ص42، ذو وشوم: صفة الثور، مأفقـه والقطقطانـة والبرعـوم: مواضع، مذعور: صفة الثور، الركز: الصوت الخافت، انصاع: انفتل مسرعاً، منثوياً: عائداً مولياً، مقصور: قصير بسبب الخوف.

(2) الخنساء: الديوان، ص128.

(3) المتلمس الضبعي: الديوان، ص225، النابئ: سامع النبأة، المتوجس: المتخوّف، المنفزع.

(4) تميم بن مقبل: الديوان، ص286، تورعه: تمنعه وترده، الهم: الغاية والرغبة، السدم: الهائج الذي يمنع من الضراب.

(5) أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص156، الغيوب: جمع غيب وهو الموضع الذي لا يكشف مـا خلفه.

(6) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص105.

(7) سويد بن أبي كاهل: الديوان، ص29، راعه: أخافه، طيء: اسم قبيلة، ضراء: الكلاب التـي ضَرِّيت للصيد، الواحدة ضِرْوَة، الشرع: الأوتار، ويروى: السرع أي السرعة.

(8) أوس بن حجر: الديوان، ص42، الركز: الصوت الخافت.

فَأَصْبَحَ وَانْشَقَّ الضَّبَابُ وَهَاجَهُ أَخُو قَفْرَةٍ يُشْلِي رِكَاحاً وَسَائِلا[1]
فَارْتَاعَ مِنْ صَوْتِ كَلاَّبٍ فَبَاتَ لَهُ طَوْعَ الشَّوَامِتِ مِنْ خَوْفٍ وَمِنْ صَرَدِ[2]
حَتَّى إِذَا ذَرَّ قَرْنُ الشَّمْسِ أَوْ كَرَبَتْ أَحَسَّ مِنْ ثُعْلٍ بِالفَجْرِ كَلاَّبَا[3]
سَاهِمَ الوَجْهِ مِنْ جَدِيلَةَ أَوْ لِحْـ ـيَانَ أَفْنَى ضِرَاءَهُ الإِطْلاَقُ[4]

وقد يذكر الشاعر اسم قنّاص اشتهر بالصيد، وبهذا يربط القصة بشيء من الواقع، وأخَالُها حيلة، يدخل فيها الشاعرُ المتلقِّي إلى عالم النص، وكأنّه يعيش واقعاً ملموساً، أو أنّه يستمع إلى قصة بعينها حدثت ذات يوم، ومن ذلك قولهم:

فَصَبَّحَهُ عِنْدَ الشُّرُوقِ غُدَيَّةً كِلاَبُ الفَتَى البَكْرِيِّ عَوْفِ بْنِ أَرْقَمَا[5]
فَبَاكَرَهُ مَعَ الإِشْرَاقِ غُضْفٌ يَخِبُّ بِهَا جَدَايَةُ أَوْ ذَرِيحُ[6]
فَصَبَّحَهُ عِنْدَ الشُّرُوقِ غُدَيَةً كِلاَبُ ابْنِ مُرّ أَوْ كِلاَبُ ابْنِ سِنْبِسِ[7]

وقد يشبّه الصيّاد بأحد حيوانات الصحراء وغالباً ما يكون الذئب:

حَتَّى أُشِبَّ لَهُ ضِرَاءُ مُكَلِّبٍ يَسْعَى بِهِنَّ أَقَبُّ كَالسِّرْحَانِ[8]
أَحَسَّ بِالسَّمَارِ عُجْلَ طِمِلٍ .... الغُفُلْ

---

(1) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص116، أخو قفرة: صياد يحالف القفار.

(2) النابغة الذبياني: الديوان، ص22، الكَلاَّب: صاحب الكلاب أو الصيَّاد.

(3) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص51، ثعل: حي من طيء.

(4) المصدر نفسه، ص226، ساهم الوجه: تغير لونه، جديلة ولحيان: حيّان من العرب، الضراء: كلاب الصيد.

(5) المصدر نفسه، ص336، غديّه: تصغير غدوة، البكري نسبة إلى بكر قوم الأعشى.

(6) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص49، يخب: يسرع، جداية وذريح: اسمان لرجلين اشتهرا بالقنص.

(7) امرؤ القيس: الديوان، ص66، ابن مر وابن كلاب: قانصان من طيء حاذقان بالصيد.

(8) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص209، الأقب: الضامر يعني به الصائد، السرحان: الذئب شبه به الصائد.

أَطْلَسَ طَلاَّعَ النَّجَادِ عَلَى الْـ   ـوَحْشِ غَباً مِثْلَ القَنَاةِ أَزَلْ[1]

وربّما توسّع الشاعر في وصف الصيّاد:

أَهْوَى لَهُ قَانِصٌ يَسْعَى بِأَكْلُبِهِ   عَارِي الأَشَاجِعِ مِنْ قُنَّاصِ أَنْمَارِ
مُحَالِفُ الصَّيْدِ هَبَّاشٌ لَهُ لَحَمٌ   مَا إِنْ عَلَيْهِ ثِيَابٌ غَيْرُ أَطْمَارِ[2]
حَتَّى أُتِيحَ لَهُ أَخُو قَنَصٍ   شَهْمٌ يُطِرُّ ضَوَارِياً كُتُبَا[3]
حَتَّى إِذا الكَلاَّبُ قَالَ لَهَا   كَالْيَوْمِ مَطْلُوباً وَلا طَلَبَا[4]
وَبَاكَرَهُ عِنْدَ الشُّرُوقِ مُكَلِّبُ   أَزَلُّ كَسِرْحَانِ القَصِيمَةِ أَغْبَرُ
أَبُو صِبْيَةٍ شُعْثٍ تُطِيفُ بِشَخْصِهِ   كَوَالِحُ أَمْثَالُ اليَعَاسِيبِ ضُمَّرُ[5]
فَبَاكَرَهُ عِنْدَ الشُّرُوقِ غُدَيَّةً   كِلَابُ ابْنِ مُرٍّ أَوْ كِلابُ ابْنِ سِنْبِسِ
فَأَرْسَلَهَا مُسْتَيْقِنَ الظَّنِّ أَنَّهَا   سَتَحْدِسُهُ فِي الغَيْبِ أَقْرَبَ مُحْدِسِ
فَلَمَّا رَأَى رَبُّ الكِلاَبِ عَذِيرَهَا   أَصَاتَ بِهَا مِنْ غَائِطٍ مُتَنَفِّسِ[6]

---

(1) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص254، السمار: موضع، الطمل: الذئب شبه به الصائد لخفّته، عجل جمع عجول: المسرع يقصد بها كلاب الصائد، الأطلس: الذي تغير لونه، ومال إلى السواد، النجاد جمع نجد المرتفع من الأرض، الأزل: ضعيف الفخذين.

(2) النابغة الذبياني: الديوان، ص39–40، أهوى: قصد، القانص: الصيّاد، الأشاجع: عروق ظاهر الكف، أنمار: قبيلة من نزار معروفة بالصيد، هباش: كساب، أطمار جمع طمر: وهو الثوب البالي.

(3) أوس بن حجر: الديوان، ص3، أخو قنص: صيّاد، يطر: يسوق كلابه ويدفعها أمامه، كثباً: مجتمعة متقاربة.

(4) المصدر نفسه، ص3، قد يكون في البيت ما هو مسكوت عنه (لم أر كاليوم).

(5) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص71، الأزل: السريع الخفيف، القصيمة: ما سهل من الأرض وكثر شجرة كالأرطى والغضا، شعب: متفرق الشعر من التعب والعوز، كوالح: عوابس: اليعاسيب: جمع يعسوب وهو طائر صغير.

(6) المصدر نفسه، ص82، ستحدسه: ستصرعه، العذير: الحال، أصات بها: رفع صوته وناداها، الغائط: المنسرح من الأرض مع طمأنينة، المتنفّس: البعيد المنسرح.

ويبدو واضحاً أنّ الشاعر لم يولِ هذه الشخصيّة الاهتمام نفسه الذي ظهر في الحديث عن الشخصية الأولى – الثور – ولا تكاد تظهر شخصية الصيّاد أو أثرها إلاّ من خلال الكلاب ثم إنّهم اشتقّوا له اسماً من اسمها فسمّوه – كلاّباً – فوسيلة الصيد الوحيدة هي الكلاب(1).

أمّا الشخصيّة الثالثة في القصة فهي الكلاب، فقد تأخذ مساحة أوسع في القصة واهتماماً أكبر من سابقتها ودورها أكثر فعالية في تشكيل الأحداث، على أنها لا تحظى بالاهتمام الذي حظيت به شخصية الثور. وتبقى شخصيّة الكلاب حلقة الوصل بين الشخصيتين؛ فهي متداخلة بشكلٍ كبيرٍ مع شخصيّة الصيّاد ومتعالقة بصورة ما مع شخصيّة الثور.

ويعكف الشعراء على تكرار صفات بعينها، ومن هذه الصفات أنّها كلاب غضف وربما وضعت في أعناقها القلائد:

يَسْعَى بِغُضْفٍ بَرَاهَا فَهْيَ طَاوِيَةٌ طُولُ ارْتِحَالٍ بِهَا مِنْهُ وَتِسْيَارِ (2)

مِنْ حِسِّ أَطْلَسَ تَسْعَى تَحْتَهُ شِرَعٌ كَأَنَّ أَحْنَاكَهَا السُّفْلَى مَآشِيرُ(3)

فَبَاكَرَهُ مَعَ الإِشْرَاقِ غُضْفٌ يَخُبُّ بِهَا جَدَايَةُ أَوْ ذَرِيحُ(4)

فَفَاجَأَتْهُ وَلَمْ يَرْهَبْ فُجَاءَتَهَا غُضْفٌ نَواحِلُ فِي أَعْنَاقِهَا القِدَدُ

مَعْرُوقَةُ الهَامِ فِي أَشْدَاقِهَا سَعَةٌ وَلِلْمَرَافِقِ فِيمَا بَيْنَهَا بَدَدُ(5)

---

(1) وهذا عكس قصيدة الرثاء حيث يظهر الصيّاد وهو يقتل الثور بسهامه، في حين أنّ الكلاب تهزم أو تكاد.

(2) النابغة الذبياني: الديوان، ص40، الغضف: الكلاب المسترخية الآذان، طاوية: جائعة، براها: أضرّ بها، طاوية: ضامرة البطن، السَيار: السير الطويل.

(3) المصدر نفسه، ص77، أطلس: صائد، شرع: المقصود بها الكلاب وهي في الأصل حبائل الصياد، مآشير: مناشير.

(4) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص49، يخب بها: يسرع.

(5) المصدر نفسه، ص53–54، نواحل: ضامرة من النحول، القدد: جمع قِد وهو السير يقد من الجلد، الهام: الرؤوس، ومعروقة الهام: أي أنّ رؤوسها رفيعة قليلة اللحم وذلك من صفات كلاب الصيد، البدد: تباعد ما بين اليدين في ذوات الأربع قوائم.

سَاهِمَ الوَجْهِ مِنْ جَدِيلَـةَ أَوْلِحْـــــ ـــــيَانَ أَفْنَــى ضَــرَاءَهُ الإِطْـــلاَقُ
وَتَلَتْهُ غُضُفٌ طَـوَارِدُ كَالنَّحْـــــ ـــــلِ مَغَارِيـــثُ هَمُّهُـــنَّ اللَّحَـــاقُ(1)
فِـــي إِثْـــرِهِ غَـــضَفٌ مُقَلَّـــدَةٌ يَـــسْعَى بِهَـــا مُغَـــاوِرٌ أَطْحَـــلْ(2)
حَتَّـــى أُتِــيحَ لَـــهُ أَخُـــو قَــنَصٍ شَـــــهْمٌ يُطِـــرُّ ضَـــوَارِياً كُتُبَـــا
يُنْحِـــي الـــدِّمَاءَ عَلَـــى تَرَائِبِهَـــا وَالقِـــــدَّ مَعْقُـــــودًا وَمُنْقَـــــضِبَا(3)
يَسْعَى بِغُضْفٍ كَأَمْثَالِ الحَـصَى كَــأَنَّ أَحْنَاكَهَـــا الـــسُّفْلَى مَآشِـــيرُ(4)
أَمْسَى وَأَمْسَيْنَ لاَ يَخْشَيْنَ بَائِجَـةً إِلاَّ ضَـــوَارِيَ فِـــي أَعْنَاقِهَـــا القِـــدَدُ(5)
فَبَاكَرَهُ مَــعَ الإِشْــرَاقِ غُـضْفٌ ضَـــوَارِيهَا تَخِـــبُّ مَـــعَ الرِّجَـــالِ(6)

ويُوظِّف الشاعر الجاهلي اللون في تعبيره عن الكلاب وشدّتها وتخوّف الصيد منها، واللون الأزرق من الألوان التي يتشاءم منها العرب، فعنترة يجعل عيون الغول زرقاً وأشدّ ما يكون ذلك عندما يكون الوجه أسوداً:

بِنَـــوَاظِرٍ زُرْقٍ وَوَجْـــهٍ أَسْـــوَدٍ وأَظَـــافِرٍ يُـــشْبِهْنَ حَـــدَّ المِنْجَـــلِ(7)

وربّما لهذا جعل امرؤ القيس كلابه زرقاً:

---

(1) الأعشى: شرح الديوان، ص226، الضراء: كلاب الصيد، الإطلاق: الحاقها بالصيد، المغاريث: الجياع.

(2) المصدر نفسه، ص254، الأطحل: أغبر اللون مثل لون الرماد.

(3) أوس بن حجر: الديوان، ص3، يطر: يسوق كلابه، كتبا: مجتمعة متقاربة، الترائب: مفردها تريبة وهي موضع القلادة من العنق، القد: السوط الذي قدّ من الجلد.

(4) المصدر نفسه، ص43، كأمثال الحصى: يريد قوية مستجمعة، الزمع: الذي يسير ببطء وتؤدة يخالس الفريسة، مآشير: مناشير.

(5) أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص92، الضواري: كلاب الصيد، القدد: القلائد في أعناق الكلاب.

(6) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص105، ضواريها: الكلاب التي ضريت على الصيد، تخب: تعدو الخبب.

(7) عنترة العبسي: الديوان، ص257، نواظر زرق: عيون زرق، المنجل: أداة جني السنابل.

مُغَرَّثَـــةً زُرْقَـــاً كَـــأَنَّ عُيُونَهَـــا مِنَ الذَّمْرِ وَالإِيحَـاءِ نَـوّارُ عَـضْرَسِ[1]

ولا يغيب عن البال تلوين العرب لأسلحتهم باللون الأزرق وعلى وجه الخصوص نصال الرماح، فهم يكنون بذلك عن شدّتها وأنّ الموت يسيل من أسنّتها، وكلاب بشر زرقاء ضوارٍ أيضاً:

بِأَكِلْبَـــةٍ زُرْقٍ ضَـــوارٍ كَأَنَّهَـــا حَطَاطِيفُ مِنْ حَـولِ الطَّرِيـدَةِ تَلْمَـعُ[2]

وقد يضمِّن الشاعر قصّته أسماء الكلاب وهو أمر مألوف عند العرب؛ إذ تطلق على حيوانها أسماء وتألفها:

فَأَصْبَحَ وانْـشَقَّ الـضَّبَابُ وَهَاجَـهُ أَخُـو قَفْـرَةٍ يُـشْلِي رِكَاحـاً وَسَـائِلا[3]

يُشْلِي عِطَافـاً وَمَجْـدُولاً وَسَـلْهَبَةً وَذَا القِـلادَةِ مَحْـصُوفاً وكَـسَّابَا[4]

وكَانَ ضُمْرَانَ مِنْهُ حَيْـثُ يُوزِعُـهُ طَعْنُ المُعَارِكِ عِنْـدَ المُحْجَـرِ النَّجُـدِ[5]

وهنالك صفات عامة يتخيّرها الشعراء لكلابهم، فهي ضامرة المفاصل لا استرخاء فيها عند النابغة:

فَبَـــثَّهُنَّ عَلَيْـــهِ واسْـــتَمَرَّ بِـــهِ صُمْعُ الكَعُوبِ بَرِيئَـاتٌ مِـنَ الحَـرَدِ[6]

فهي كلاب كالنّشَابِ في نحولها، واستقرَّ في خلدها أنَّ إسالة دم الهاديات نافلة ومغنماً:

---

(1) امرؤ القيس: الديوان، ص66، مقرته، مجوّعة من الفرث أي الجوع، الذمر: الإغراء والإثارة، الإيحاء: الإشارة الخفية إلى الصيد ونحوه، نوار: زهر، العضرس: نبتة حمراء.

(2) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص92، الخطاطيف: جمع خطاف وهي حديدة تكون في الرحل وهي حديدة حجناء تعقل بها البكرة من جانبها وفيها المحور.

(3) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص116، يشلي: يؤسد ويغري، ولحاك وسائل: اسمان لكلبين.

(4) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص51، مجدول: مفتول قوي، السلهبة: الطويل، محصوف: مجدول محكم الفتل، عطاف ومجدول وسلبهة ومحصوف وكساب: أسماء كلاب.

(5) النابغة الذبياني: الديوان، ص22، ضمران: اسم كلب، يوزع: يغري: المحجر: الملجأ، النَّجُدِ: المقدام ذو النجدة.

(6) المصدر نفسه، ص22، بث: فرق، صمع: جمع أصمع وهو الضامر، الكعوب جمع الكعب وهو المفصل من العظام، الحرد: استرخاء العصب.

عَوَابِسَ كالنُّـشَابِ تَـدْمَى نُحُورُهـا يَـرَيْنَ دِمَـاءَ الهَادِيَـاتِ نَـوَافِلاَ[1]

ومنهم من رأى فيها الجشع، فهي حريصة على تحصيل الصيد ونهشه:

فَـرَآهُنَّ وَلَمَّـا يَـسْتَبِنْ وَكِـلاَبُ الـصَّيْدِ فِـيهِنَّ جَـشَعْ[2]

أحسب أنّنا عرضنا لما تكرّر عند الشعراء من تـصوير لـشخوص القـصة والظروف الخارجية التي أحاطت بالصور، وظرفي الزمان والمكان اللذين تشكّلت في كنفهما الإرهاصات الأولية وتهيئة المتلقّي لاستقبال الأحداث الصادرة عن الـشخوص والأكثر أهمية فيها شخصية الثور؛ الذي أحسّ بركز القانص، أو تصدير الكلاب، وقد تكون نبأة من كليهما الصياد وكلابه، وربما داهموه دون أن يشعر بهذه أو تلك.

وليس أمام الثور من خيار سوى القتال أو الفرار بداية، والشعراء بـين هـذا وذاك إلاّ من أوقف القصّة[3]، أو اكتفى بأشلاء الكلاب[4].

وبداية نتتبع تكرار صورة هروب الثور عند الشعراء، حيث هي البداية الفعليّة للمعركة في الحالة الأولى وهي الهروب:

فَجَـالَ كَـأَنَّ نِـصْعاً حَمْيَرِيـاً إِذَا كَفَـرَ الغُبَـارُ بِـهِ يَلُـوحُ[5]

فَجَالَ عَلَى نَفْـرٍ تَعَـرُّضَ كَوْكَـبٍ وَقَدْ حَالَ دُونَ النَّقْـعِ وَالنَّقْـعُ يَـسْطَعُ[6]

---

(1) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص116، عوابس: جمع عابس: وهو المتجهم الوجه، كالنشاب فـي ضمورها واندفاعها، الهاديات: أوائل الوحش التي تعدو، نوافل: مغانم.

(2) سويد بن أبي كاهل، الديوان، ص29، الجشع: إفراط الحرص والجهش حين يرى الطعـام، استبان: ظهر، واستبنته: عرفته.

(3) انظر عبيد بن الأبرص: الديوان، ص51، حيث يترك ثوره – في روضة ثلج الربيع قرارها. والمتلمس الضبعي حيث يغادر ثوره ساعة المبيت – فَبَاتَ إلى أرطاة حقف كأنما – ص233.

(4) انظر بشر بن أبي خازم: الديوان، ص71، الأعشى: شرح الديوان، ص226.

(5) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص50، جال: هرب، النصع: ضرب من الثياب شديد البيـاض، كفر الغبار به: غطاه واشتمل عليه.

(6) المصدر نفسه، ص92، على نفر: على شرود، النقع: الغبار الذي تثيـره أظـلاف الثـور، يسطع: ينتشر ويتفرّق.

فَجَـــالَ وَلَـــمْ يَجُـــلْ جُبْنَـــاً وَلَكِـــنْ تَعَـــــرُّضَ ذِي الحَفِيظَـــــةِ لِلْقِتَـــــالِ[1]
فَجَالَ وَلَـمْ يَعْكِـمْ لِغُـصْنٍ كَأَنَّهَـا دِقَـــاقُ الـــشَّعِيلِ يَبْتَـــدِرْنَ الجَعَـــائِلاَ[2]
ثُـــمَّ وَلَّـــى وَجَنَابَـــانِ لَـــهُ مِـــنْ غُبَـــارٍ أَكْـــدَرِيٍّ وَاتَّـــدَعْ[3]
فَـــأَدْبَرَ يَكْـــسُوهَا الرَّغَـــامَ كَأَنَّـــهُ عَلَى الـصَّمْدِ وَالآكَـامِ جِـذْوَةُ مُقْـبِسِ[4]
قَـــصْدَاً إِلَيْـــهِ فَجَـــالَ ثُمَّـــتَ رَدَّهُ عِـــزٌّ وَمُـــشْتَدُّ النِّـــصَالِ مُجَـــرِّبُ[5]
كَشَاةِ الأَرَانِ الأَعْقَرِ انْضَرَجَتْ لَـهُ كِـلاَبٌ رَآهَـا مِـنْ بَعِيـدٍ فَأَحْـضَرَا[6]
وَلَّى مُجِـداً وَأَزْمَعْـنَ اللَّحَـاقَ بِـهِ كَـــأَنَّهُنَّ بِجَنْبَيْـــهِ الزَّنَـــانِيرُ[7]
فَذَأَوَنَـــهُ شَـــرَفَاً وَكُـــنَّ لَـــهُ حَتَّـــى تَفَاضَـــلَ بَيْنَهَـــا جَلَبَـــا[8]
فَانْـصَاعَ لاَ يَـأْتَلِي شَـدَّاً بِخَذْرَفَـة تَرَى لَهُ مِـنْ يَقِـيْنِ الخَـوْفِ إِهْـذَابَا[9]
هِجْـنَ بِـهِ فَانْـصَاعَ مُنْـصَلِتاً كَـالنَّجْمِ يَخْتَـارُ الكَثِيـبَ أَبَـلْ[10]

---

(1) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص106، حال هرب: فرَّ، الحفيظة: الغضب.

(2) المصدر نفسه، ص116، لم يعكم: لم يرجع، دقائق الشعيل: الفتائل الدقيقة، يبتدرن: يتسابقن، الجعائل: جمع جعل المقدّر من الرزق.

(3) سويد بن أبي كاهل: الديوان، ص29، الجنابان: الجانبان، أكدري: فيه كدرة أو غبرة، اتدع: لم يجتهد في العدو.

(4) امرؤ القيس: الديوان، ص66، أدبر: فرَّ ولّى، الرغام: التراب، الصمد: الموضع الصلب من الأرض، جذوة مقبس: شعلة من نار.

(5) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص211، قصداً إليه: قاصداً إلى الثور، العز: الأنفة من الفرار، النصال: قرنة.

(6) المصدر نفسه، ص240، شاة الأران: الثور الوحشي، انضرجت: أسرعت، أحضر: عدا عدواً شديداً.

(7) أوس بن حجر: الديوان، ص43.

(8) المصدر نفسه، ص3، ذأونه: طردنه، شرفا: نحو مكان مشرف مرتفع، جلب: الأجلاب الذين يجلبون الإبل والغنم بمعنى ساق.

(9) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص52، انصاع: مضى مسرعاً، الشد: العدو والجري، خذرف: أسرع، هذب وأهذب: أسرع.

(10) المصدر نفسه، ص255، انصلت: مضى جاداً مسرعاً.

وإذا ظهرت ألفاظ الهروب متكرّرة في الأبيات – فجال، ولّى، أدبر، أحـــضر، فانصاع – فإنّها قد لا تظهر في بعض القصائد الأخـــرى، إلاّ أنّــه يمكـــن إدراك أو استشعار تحقّق الهروب للثور، ومن ذلك قولهم:

فَـــأَطْلَقَ عَـــنْ مَجْنُوبِهَـــا فَأَتْبَعْنَـــهُ   كَمَا هَـــيَّجَ الـــسَّامِي المُعَـــسِّلَ خَـــشْرَمَا[1]

فَأَزْعَجَتْـــهُ فَـــأَجْلَى ثُـــمَّ كَـــرَّ لَهَـــا   حَـــامِي الحَقِيقَـــةَ يَحْمِـــي لَحْمَـــهُ نَجِـــدُ[2]

فَأَرْسَـــلَهَا مُـــسْتَيْقِنُ الظَّـــنِّ أَنَّهَـــا   سَتَحْدِسُهُ فِي الغَيْـــبِ أَقْـــرَبَ مَحْـــدِسِ[3]

وقد أعجب بعض القدماء بالصورة التي يقدّمها المثقّب العبدي لهروب الثـــور والغبار من خلفه في قوله:

يَتْبَعْـــــهُ فِـــــي إِثْـــــرِهِ وَاصِـــــلٌ   مِثْـــــلُ رِشَـــــاءِ الخُلُـــــبِ الأَجْـــــرَدِ[4]

يقول ابن دريد في ذلك: ((لم يوصف الغبار بأحسن من لفظ هذا قط))[5].

وربّما كانت الصورة أشدّ عنفاً عند الخنساء، فجلد الثور يتشقق من الجهد الذي يبذله في محاولته الفرار:

يُـــــشَقِّقُ سِـــــرْبَالَهُ هَـــــاجِراً   مِـــنَ الـــشَّدِّ لَمَّـــا أَجَـــدَّ الفِـــرَارَا[6]

أمّا من فرّ من وجه الكلاب، فإنّ الشعراء لا يتركونه يطيل الفرار، فلا بُدَّ من الكرِّ ومواجهة الموقف.

---

(1) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص336، الجنوب، المقيّد إلى جنبه، السامي: الذي يسمو فـــي الجبل، الخشرم: جماعة النحل.

(2) بشر بن أبي خازم، الديوان، ص54، أجلى: يخرج يعدو مسرعاً، الحقيقة: ما يجـــب علـــى الرجل حفظه وحمايته، النجد: الشجاع ذو البأس سريع الإجابة.

(3) المصدر نفسه، ص82، أرسلها: أي الكلاب لتلحق بالثور الهارب، ستحدسه: أي تصرعه.

(4) المثقب العبدي: الديوان، ص33، الرشاء: الحبل، الخلب اللين: الأجرد الأملـــس، الواصـــل: الغبار، يقول أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد: لم يوصف الغبار بأحسن من لفظ هذا قط.

(5) ابن دريد: جمهرة اللغة، ج1، ص239.

(6) الخنساء: الديوان، ص128.

إنّ رغبة القتال ليست هي الأصل، والثور يحاول تجنّبها، فيلجأ إلـى الفـرار، فهو يطلب السلامة، ولكن الكلاب لا تقنع بهذا فتطلبه جادة، ثمّ إنّه لا يجـد سـبيلاً إلاّ دخول المعركة والذود عن نفسه:

إِذَا قُلْتُ قَـدْ أَدْرَكْنَـهُ كَـرَّ خَلْفَهَـا ... بِنَافِـذَةٍ كُـلاًّ تُفِيـتُ وَتَـصْرَعُ[1]

وَأَنْحَى عَلَى شُـؤْمَيْ يَدَيْـهِ فَـذَادَهَا ... بِأَظْمَـأَ مِـنْ فَـرْعِ الذُّؤَابَـةِ أَسْـحَمَا[2]

فَلَمَّـا أَنْ دَنَـوْنَ لِكَاذَتَيْـهِ ... وَأَسْـهَلَ مِـنْ مَغَابِنِـهِ المَـسِيحُ

يَـسُدُّ فُرُوجَـهُ رَبِـذٌ مُـضَافٌ ... يُقَلِّبُـهُ عِجَـالُ الوَقْـعِ رُوحُ

فَلَمَّـا أَخْرَجَتْـهُ مِـنْ عَرَاهَـا ... كَرِيْهَتَـهُ وَقَـدْ كَثُـرَ الجُـرُوحُ[3]

ويرى أوس بن حجر أنّ ثوره عاد باختياره للمعركة، وأنّه بمقدوره أن ينجـو بمثابرته وفراره:

حَتَّـى إِذَا قُلْـتَ نَالَتْـهُ أَوَائِلُهَـا ... وَلَـوْ يَـشَاءُ لَنَجَّتْـهُ المثَـابِيرُ

كَرَّ عَلَيْهَـا وَلَـمْ يَفْـشَلْ يُهَارِشُـهَا ... كَأَنَّـهُ بِتَـوَالِيهِنَّ مَـسْرُورُ[4]

أمّا لبيد فليس الفرار عند ثوره إلاّ جزءاً من خطّة يدبرها للمعركة:

فَجَـالَ وَلَـمْ يَجُـلْ جُبْنـاً وَلَكِـنْ ... تَعَـرُّضَ ذِي الحَفِيظَـةِ لِلْقِتَـالِ

فَغَـادَرَ مُلْحَمـاً وَعَـدَلْنَ عَنْـهُ ... وَقَدْ خَـضَبَ الفَـرَائِصَ مِـنْ طِحَـالِ[5]

---

(1) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص93، النافذة: الطعنة التي تنفذ إلى الجانب الآخر مـن جـسم الكلب، تفيت: تميت فجأة.

(2) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص336، أنحى: اعتمد، الشؤمي: اليسر، ذادها: دفعها، الفرع الأسحم: القرن الأسود.

(3) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص50، الكاذة: لحم مؤخّرة الفخذ، المغابن: بواطن الأفخاذ عن الحوالب ومعاطف الجلد، المسيح: العرق، أسهب: سال وجرى، الفروج: ما بين القوائم، الربذ: الذئب الخفيف، المضاف: الذي يميل، روح: جمع أروح من الـروح وهـو انقـلاب القـدم لوحشيتها، الكريهة: شدّة الحرب.

(4) أوس بن حجر: الديوان، ص43، المثابير: المثابرة ولعلّه أراد الأقدام التي تنجيه، لم يفشل: لم يغتر، يهارشها: يناوشها.

(5) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص106، الحفيظة: الغضب، غادر: ترك، ملحم: كلب يأكل اللحـم، الفرائص: جمع فريصة وهي ما حاذى المرفق من الجنب، طحال: اسم كلب.

وهو عند النابغة الذبياني يخشى العار ويكرّ ليحمي الحِمَى ويدافع عنه ويغار عليه، فالثور هنا لا يحمل همّ نفسه فقط، وإنّما يفكِّر في الحِمى ومنعه من الجور:

فَكَـرَّ مَحْمِيَّـةً مِـنْ أَنْ يَفِـرَّ كَمَـا ... كَرَّ المُحَـامِي حَفَاظـاً خَـشْيَةَ العَـارِ[1]

ويظهر – عند بشر – شجاعاً ذا بأس يحمي الحقيقة كفتيان العشيرة الأشدَّاء الذين يلقى على عاتقهم حماية ديرتهم ويجيب الداعي إذا دعاه لداهية:

فَأَزْعَجَتْـهُ فَـأَجْلَى ثُـمَّ كَـرَّ لَهَـا ... حَـامِي الحَقِيقَـةِ يَحْمِـي لَحْمَـهُ نَجِـدُ[2]

وربّما أخذ الخوف من الثور كل مأخذ ولم يرَ أمامه إلاّ الهرب سبيلاً، ولكن التعب والأعياء والكلال من الهرب يعيد للثور عقله ويعيد الأمر في نفسه فيتّخذ قرار القتال والمواجهة:

لأْيَـاً يُجَاهِـدُهَا لاَ يَـأْتَلِي طَلَبَـاً ... حَتَّـى إِذَا عَقْلُـهُ بَعْـدَ الـوَنَى ثَابَـا

فَكَـرَّ ذُو حَرْبَـةٍ تَحْمِـي مَقَاتِلَـهُ ... إِذَا نَحَـا لِكُلاَهَـا رَوْقَـهُ صَـابَا[3]

ذَكَـرَ القِتَـالَ لَهَـا فَرَاجَعَهَـا ... عَـنْ نَفْـسِهِ وَنُفُوسَـهَا نَـدَبَا[4]

وهو ذو عزّة وأنفة تمنعه من الفرار فيرتدّ لساحة القتال، معتمداً على قوة مجربة في مثل هذه المعركة:

قَـصْدَاً إِلَيْـهِ فَجَـالَ ثُمَّـتَ رَدَّهُ ... عِـزٌّ وَمُـشْتَدُّ النِّـصَالِ مُجَـرَّبُ[5]

إنّ انعطاف الثور على الكلاب والقصد إليها، بعد محاولة الفرار يشكّل المرحلة الحاسمة والأولى في قصّة الثور، أو هي بداية الاشتباك في المعركة الدامية، وأحداث

---

(1) النابغة الذبياني: الديوان، ص40، محمية: مصدر حمى أي دفع ومنع.

(2) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص54، الحقيقة: ما يتوجّب على الرجل حفظه والدفاع عنه، النجد: الشجاع ذو البأس والسريع الإجابة إلى ما دعي إليه وأراد به الثور.

(3) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص52، اللأي: الشدّة، لا تأتلي: لا تبطئ، الونى: التعب والفتور، ثاب: رجع، ذو حربة: يعني الثور ويقصد بالحربة القرن، مقاتله: المواضع التي تقتل الإصابة فيها، نحا: قصد: كلى: جمع كلية، روقه: قرنه، صاب: أصاب ولم يخطئ.

(4) أوس بن حجر: الديوان، ص3، نفوسها ندبا: أي طلبها ليصدّها عن نفسه.

(5) زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص211، العز: الأنفة من أي يفرّ، مشتد النصال: قرنه، المجرب: الذي جرب وطعنت به كلاب قبل هذه.

المعركة مكرّرة عند الشعراء سوى بعض الاختلاف في الصياغة، وتشكيل اللوحــة، فالأعشى لا يرتدّ ثوره ولا يشتبك مع الكلاب إلاّ بعد أن تنال منه، وعند ذلك لا تطيش سهامه وليس منها الضعيف، ولا هو بمغادر المعركة حتى يطعنها بحنق وهو مــتجهّم الوجه جريء الحركة:

حَتَّــى إِذَا نَالَــتْ نَحَــا سَــلِباً وَقَــدْ عَلَتْــهُ رَوْعَــةٌ وَوَهَــلْ
لاَ طَــائِشٌ عِنْــدَ الهَيَــاجِ وَلاَ رَثٌّ الــسِّلاَحِ مُغَــادِرٌ أَعْــزَلْ
يَطْعَنُهَــا شَــزْرَاً عَلَــى حَنَــقٍ ذُو جُــرْأَةٍ فِــي الوَجْــهِ مِنْــهُ بَــسَلْ[1]

وربّما بقي الثور يعدو فارّاً طوال اليوم حتى يقدم الليل محاولاً تجنّب المعركة، ولكنَّ الكلاب لا تقنع بذلك فيجمع صبره ويصبِّر نفسه وينحني لها:

لَدُنْ غُدْوَةً حَتَّى أَتَــى اللَّيْــلُ دُونَــهُ وَجَــشَّمَ صَــبْرَاً رَوْقَــهُ فَتَجَــشَّمَا
وَأَنْحَى عَلَى شُــؤْمَيْ يَدَيْــهِ فَــذَادَهَا بِأَظْمَــأَ مِــنْ فَــرْعِ الذُؤَابَــةِ أَسْــحَمَا
وَأَنْحَى لَهَا إِذْ هَزَّ فِي الصَّدْرِ رَوْقَــهُ كَمَا شَــكَّ ذُو العُــودِ الجَــرَادَ المُخَزَّمَــا
فَشَكَّ لَهَا صَــفْحَاتِهَا صَــدْرُ رَوْقِــهِ كَمَا شَكَّ ذُو العُــودِ الجَــرَادَ المُنَظَّمَــا[2]

ولا تبعد هذه الصورة كثيراً عن تصوير – بشر – للثور الذي يرجع ويــشتبك مع الكلاب بعد أن نهشته وكثرت جراحه، بل وكادت أن تتمكّن منه، وحين يرتدّ يكون الموت للكلاب التي يناهزها الطعن فيحاول ربّ الكلاب إنقاذها، فيصوت لها، وربّمــا دون فائدة:

وَأَدْرَكْنَهُ يَأْخُــذْنَ بِالــسَّاقِ وَالنَّــسَا كَمَــا خَــرَّقَ الوِلْــدَانُ ثَــوْبَ المُقَــدِّسِ
فَــأَرْهَقَ زِنْبَاعــاً وَأَتْلَــفَ فَارِغــاً وَأَنْفَــذَهُ مِنْهَــا بِطَعْنَــةِ مُخْلِــسِ

---

(1) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص255، السلب: الخفيف، الوهل: الريب والخوف، الطائش: الذي لا يصيب إذا رمى، رث: ضعيف بال، مغادر: يفرّ من المعركة، يطعنها شزراً: أي من كل جانب، الحنق: الغضب، البسل: التجهّم.

(2) المصدر نفسه، ص336، جشم: تكلّف على مشقّة، خزم اللؤلؤ: شكه ونظمه.

فَلَمَّـــا رَأَى رَبُّ الكِـــلاَبِ عَـــذِيرَهَا أَصَـــاتَ بِهَـــا مِـــنْ غَـــائِطٍ مُتَـــنَفِّسِ[1]

وعندما تزداد جراح الثور وتوشك الكلاب أن تقتله يمتلئ جوفه غيظاً فيـشك قرنه في قلوبها وكأنَّه الضمآن للماء:

إِذَا قُلْتَ قَـدْ أَدْرَكْنَـهُ كَـرَّ خَلْفَهَـا بِنَافِـذَةٍ كُـلاًّ تُفِيـتُ وَتَـصْرَعُ

يَخُـشُّ بِمِـدْرَاهُ القُلُـوبَ كَأَنَّمَـا بِـهِ ظَمِـأٌ مِـنْ دَاخِـلِ الجَـوْفِ يَنْقَـعُ

بِأَسْـحَمَ لأْمٍ زَانَـهُ فَـوْقَ رَأْسِـهِ كَمَـا نَفَـذَتْ هِنْدِيَّـةٌ لاَ تَـصَدَّعُ[2]

وتتكرّر الصورة أو ما يقاربها عند الشعراء[3]، ولكن الثور عند امرئ القـيس يكتفي بالهرب والنجاة طالباً السلامة دون معركة:

فَأَدْرَكْنَهُ يَأْخُـذْنَ بِالـسَّاقِ وَالنَّـسَا كَمَـا شَـبْرَقَ الوِلْـدَانُ ثَـوْبَ المُقَـدِّسِ

وَغَوَّرْنَ فِي ظِـلِّ الغَـضَا وَتَرَكْنَـهُ كَقَـرْمِ الهِجَـانِ الفَـادِرِ المَتَـشَمِّسِ[4]

أمّا عند الخنساء فهو قانص ماهر يقتنص الكلاب بانتظام والعرق يتصبّب منه إثر الفرار:

فَبَـاتَ يُقَـنِّصُ أَبْطَالَهَـا وَيَنْعَـصِرُ المَـاءُ مِنْـهُ انْعِـصَارَا[5]

---

(1) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص82، النسا: العصب الوركي الممتدّ بين الورك إلـى أسـفل القدمين، المقدّس: الراهب الذي يأتي بيت المقدس، زنباع وفارغ: كلبان، أنفـذه بالطعنـة: إذا خالط السلاح جوفه ثم خرج طرفه من الشقّ الآخر وسائره فيه، المخلس هو أن ينـاهز كـل واحد من المتخاصمين قتل صاحبه، العذير: الحال، أصات بها: رفع صوته وناداها، الغـائط من الأرض: المتّسع مع طمأنينة، المتنفس: البعيد المتّسع.

(2) المصدر نفسه، ص93، تفيت: تميت فجأة، يخش: يطعن، مدراه: المدري القرن، ينقع: مـن نقع الماء العطش أي أسكنه.

(3) انظر أوس بن حجر: الديوان، ص3، 43، زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص212، لبيد بـن ربيعة: الديوان، ص106، أبو ذؤيب: الديوان، ص93-94.

(4) امرؤ القيس: الديوان، ص66، غوّرن: دخلن منطقة الغور، تركنه: أي تركت الكلاب الثور، القرم: الفحل، الهجان: الإبل، الفادر المتشمس: أي الذي برز إلـى الـشمس بنـشاط وتـرك الضراب.

(5) الخنساء: الديوان، ص128.

أمّا معركة الثور عند لبيد فتختلف عن سابقيه – الذين عرضنا لهم – إذ ليس دفاعه عن نفسه فقط وإنما يدافع عن عورة صحبه وهو ملزم بالدفاع عنها:

فَحَمَى مَقَاتِلَهُ وَذَادَ بِرَوْقِهِ   حَمْيَ المُحَارِبِ عَوْرَةَ الصُّحْبَانِ
شَزْرَاً عَلَى نَبْضِ القُلُوبِ وَمُقْدِماً   فَكَأَنَّمَا يَخْتِلُّهَا بِسِنَانِ
حَتَّى انْجَلَتْ عَنْهُ عَمَايَةُ نَفْرِهِ   فَكَأَنَّ صَرْعَاهَا ظُرُوفُ دِنَانِ[1]

ولعلّنا نرى صورة أخرى للمعركة عند النابغة الذبياني، فإنّ عدسته تتبّع الكلاب وما حلّ بها، ويستقرئ ما في نفوس الكلاب، ويجعلها تجرّد من نفسها شخصاً آخر يخاطبها ويحاورها ظنّها:

وكَانَ ضَمْرَانُ مِنْهُ حَيْثُ يُوزِعُهُ   طَعْنُ المُعَارِكِ عِنْدَ المُحْجِرِ النَّجُدِ
شَكَّ الفَرِيصَةَ بِالمِدْرَى فَأَنْفَذَهَا   طَعْنُ المُبَيْطِرِ إِذْ يُشْفِي مِنَ العَضَدِ
كَأَنَّهُ خَارِجاً مِنْ جَنْبِ صَفْحَتِهِ   سَفُّودُ شَرْبٍ نَسُوْهُ عِنْدَ مُفْتَأَدِ
فَظَلَّ يَعْجِمُ أَعْلَى الرَّوْقِ مُنْقَبِضَا   فِي حَالِكِ اللَّوْنِ صِدْقٍ غَيْرُ أَوَدِ
لَمَّا رَأَى وَاشِقٌ إِقْعَاصَ صَاحِبِهِ   وَلاَ سَبِيلَ إِلَى عَقْلٍ وَلاَ قَوَدِ
قَالَتْ لَهُ النَّفْسُ إِنِّي لاَ أَرَى طَمْعاً   وإِنَّ مَوْلاَكَ لَمْ يَسْلَمْ وَلَمْ يَصِدِ[2]

وتتكرّر صورة المعركة في قصّة الثور عند النابغة في قصيدة أخرى يظهر في انتظام حركة الثور، وقتله للكلاب الواحد تلو الآخر، ويبقى منها سبعة كلاب يكرّ

---

(1) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص209-210، مقاتله: مراق بطنه وخصره، ذاد: دافع، العورة: الثغرة المنكشفة، الصحبان: الأصحاب، يختل: يطعن ويشك، سنان: قرن وأصل السنان الرمح، انجلت: انكشفت، عماية نفره: ما ألبسه من الفزع الذي عمي عليه أمره، ظروف دِنان: أوعية فارغة، وانظر المصدر نفسه، ص116.

(2) النابغة الذبياني: الديوان، ص22-23، الصفحة: الجانب، السفود: حديدة يشوى بها اللحم، الشرب: القوم يشربون، نسوه: تركوه، المفتأد: مكان الفأد؛ أي شي اللحم، يعجم: يمضغ، متجهّم الوجه: مربده من شدّة الألم، حالك: شديد السواد، الصدق: الرمح المستقيم، أود: اعوجاج، (واشق وضمران) كلبان، اقعاص: مقتل: عقل أو قود: قصاص أودية، مولاك: صاحب الكلب.

فيها بالروق كرّ القائد الثابت على جواده والرامي الحاذق وأخذ فيها إقبالاً وإدباراً وكرّاً وفرّاً حتّى يقضي حاجته منها وينطلق محبوراً[1].

وبهذا الانطلاق نصل إلى المرحلة الأخيرة من قصّة ثور الوحش، حيث صوّر النصر الذي يحقّقه الثور على الكلاب وهي ممّا يكرّره الشعراء، وقد يتوقّف بعضهم عند نهاية المعركة دون العرض لصورة الثور في مرحلة النصر أو ما بعد المعركة[2].

وثمّة ملاحظتان على الثور في هذه المرحلة؛ الأولى أنّه لا يظهر إلاّ وهو يعدو مخلِّفاً وراءه الكلاب – ولّى، انقض، أدبر، يباري ظلّه – يتلوّن في عدوة من المرح، فهو يعدو بين إحضار وتقريب، محبوراً يباري ظلّه، أمّا الثانية فهي اللون اللاّمع للثور فيبدو كالثوب الأبيض – جلته الشمس – بعد غسله، أو كنصل السيف الذي اجتلاه الصقّال مرّة بعد مرّة، أو كوكبٍ درِّي ينقض لامعاً، أو – كالشعرى وضوحا – وربما ظهر – كشعلة مُقبِس – أو لهب في كفٍّ منير:

وَأَصْبَحَ نَائِيَاً مِنْهَا بَعِيداً كَنَصْلِ السَّيْفِ جَرَّدَهُ المُلِيحُ
وَأَضْحَى لاَصِقاً بالصُّلْبِ مِنْهُ ثَمَائِلُهُ كَمَا قَفَلَ المَنِيحُ
وَأَصْبَحَ يَنْفُضُ الغَمَرَاتِ عَنْهُ كَوَقْفِ العَاجِ طُرَّتُهُ تَلُوحُ[3]
وَمَرَّ يُبَارِي جَانِبَيْهِ كَأَنَّهُ عَلَى الْبِيدِ وَالأَشْرَافِ شُعْلَةُ مُقْبِسِ

---

(1) النابغة الذبياني: الديوان، ص41–42.

(2) المصدر نفسه، ص23، ص42، وهي مقتصرة على شطر بيت عند امرئ القيس، ص66، زهير بن أبي سلمى: شعره، ص212، الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص255، ص226، بشر بن أبي خازم: الديوان، ص51، ص93.

(3) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص50، المَليح: من ألاح بالسيف إذا لمع به وحرّكه، الصلب: الظهر، الثمائل: جمع ثميلة وهي البقية الباقية من العلف والشراب في بطن البعير، المنيح: من القداح الميسر التي ليس لها غنم وليس عليها غرم، الغمرات: الشدائد، وقف العاج: سوار من العاج، الطرة: الناصية؛ أي الشعر في مقدم الرأس.

يَقُومُ إِذَا أَوْفَى عَلَــى رَأْسِ هَــضْبَةٍ	قِيَــامَ الفَنِيــقِ الجَــافِرِ المُتَــشَمِّسِ(1)
وَأَدْبَرَ كَالــشِّعْرَى وَضُــوحاً وَنُقْبَــةً	يُوَاعِنُ مِنْ حرِّ الصَّرِيمَةِ مُعْظَمَــا(2)
وَوَلَّــى تَحْــسُرُ الغَمَــرَاتُ عَنْــهُ	كَمَــا مَــرَّ المُــرَاهِنُ ذُو الجِــلاَلِ
وَوَلَّــى عَامِــداً لِطَيَّــاتِ فَلْــجٍ	يُــرَاوِحُ بَــيْنَ صَــوْنٍ وابْتِــذَالِ
تَــشُقُّ خَمَائِــلَ الــدَّهْنَا يَــدَاهُ	كَمَــا لَعِــبَ المُقَــامِرُ بِالفِيَــالِ
وَأَصْــبَحَ يَقْتَــرِي الحَوْمَــانَ فَــرْداً	كَنَصْلِ السَّيْفِ حُــودِثَ بالــصِّقَالِ(3)
فاجْتَــازَ مُنْقَطِــعَ الكَثِيــبِ كَأَنَّــهُ	نِصْعٌ جَلَتْــهُ الــشَّمْسُ بَعْــدَ صِــوَانِ
يَمْتَــلُّ مَوْفُــوراً وَيَمْــشِي جَانِيَــاً	رَبِــذاً يُــسَلِّى حَاجَــةَ الخَــشْيَانِ(4)
وانْقَــضَّ كالــدُّرِّيءِ يَتْبَعُــهُ	نَقْــعٌ يَثُــورُ تَخَالُــهُ طُنُبَــا
يَخْفَــى وَأَحْيَانَــاً يَلُــوحُ كَمَــا	رَفَــعَ المُنِيــرُ بِكَفِّــهِ لَهَبَــا(5)
ثُــمَّ اسْــتَمرَّ يُبَــارِي ظِلَّــهُ جَــذِلاً	كَأَنَّــهُ مُرْزَبَــانٌ فَــازَ مَحْبُــورُ(6)

(1) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص83، البيد جمع بيداء وهي الصحراء، الأشراف جمع شرف وهو كل مكان مرتفع يكشف ما حوله، المُقبس من قبس النار إذا أشعلها، الجافر: الفحل الذي انقطع عن الضراب وقلّ ماؤه فهو أقوى له، المتشمس النافر الذي لا يستقر لنشاطه.

(2) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص336، أدبر: ولّى وأعرض، الشعري: كوكب، النقبة: اللون وهي كذلك الوجه، يواعن: يدخل في الأرض الصلبة، الصريم: الأرض السوداء التي لا نبت فيها، المُعظّمة: النازلة الشديدة، والجمع معاظم.

(3) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص106، تنحسر: تنكشف، الغمرات: الأهوال، ذو الجلال: المجلّــل صوناً له، الصون: الكف عن العدو، الابتذال: استخراج أقصى ما عنده، الخمائل جمع خميلة وهي الرملة ذات الشجر، الفيال: لعبة لهم، يقتري: يتتبع، الحومان جمع حومانة وهي الأرض الغليظة، حودث: جلي مرّة بعد مرّة.

(4) المصدر نفسه، ص210، يمتل: يهتز في عدوه، موفوراً: صحيحاً سليماً، ربذا: سريعاً، يسلي: يطرح، النصع: ثوب خالص البياض، الصوان: الوعاء يصان به الملابس.

(5) أوس بن حجر: الديوان، ص4، النقع: الغبار الساطع، الطنب: الخيام المضروبة.

(6) المصدر نفسه، ص43، المرزبان: الفارس الشجاع المقدم على القوم دون الملك.

6.3 حمار الوحش:

يلتقي الحمار مع الثور في أنَّ كليهما يواجه مصاعب الطبيعة والعدو المشترك من البشر، إلاَّ أنّ الفارق بينهما في هذه النقطة أنّ الحمار يواجه الطبيعة في الصيف، في حين أنَّ الثور يلتقيها في فصل الشتاء، أمّا بشأن عداوة البشر – الصيّاد – فهو يأتي للثور حتّى كناسه، في حين أنَّ الحمار يذهب إليه عند الماء، أو بمعنى آخر إنّ الصيّاد يواجه الثور في حالة السكون ويواجه الحمار في حالة الحركة، ثمّ إنَّ الفشل يحالف الصيّاد في كلا الحالتين فينجو الثور أو الحمار، ومن حيث علاقة كل منهما بجنسه، فنادراً ما نرى الثور مع القطيع، إذ يديم الشعراء تفرّده – في قصيدة الرحلة– على حين أنّ الحمار يندر العثور عليه متفرّداً، فغالباً ما يراعي أُتُنَهُ أو أتانه ويدبّر أمرها ويحمل همومها، متنصّلاً من أي مهنة أو صنعة ألبسها الشاعر للثور، فليس له من همّ سوى القيادة وتدبّر أُمور العشيرة أو الرعية، وبذا فإنّه العقل المفكّر والرأس المدبّر لأمر جنسه.

وكثيراً ما عرض الباحثون لقصّة حمار الوحش(1) والتي يتوصّل إليها الشاعر بادّعاء الشبه بين ناقته والحمار، ثمّ إنّه يترك ناقته جانباً ويسترسل في سرد أحداث قصّة الحمار، والتي يبدأ فيها زمن القص أواخر الربيع، أو أنّه يأتي بذلك استرجاعاً، فظرف الزمان فصل الربيع، وظرف المكان سهول وأودية، أو رياض معشبّة، بين هذين الظرفين يتحرّك الحمار، الشخصية الأولى ويعبّ من مُتَع الحياة فيبتقل عشبها

---

(1) ينظر على سبيل المثال: د. أنور أبو سويلم، المطر في الشعر الجاهلي، ص202–205، د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص181–186، د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص82–83، د. وهب روميّة: الرحلة في القصيدة الجاهليّة، ص127–150، د. إياد إبراهيم: البناء الفني في شعر الهذليين، ص186–196، د. ثناء أنس الوجود: تجلّيات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي، ص89–102، د. محمد عبدالمطلب: قراءة ثانية لشعر امرئ القيس، ص269–272، د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص105–110، د. محمد صادق عبد الله: المعاني المتجدّدة في الشعر الجاهلي، ص345–350، د. سعد دعيبس: قراءة متعاطفة مع الشعر الجاهلي، ص123، د. عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية معياراً نقديّاً، ص208.

ويرتوي من ثمائلها ونقورها وأسمالها، ويتقلّب بين حلائله أو يلهو مع حليلة اختارهـا من القطيع ويملأ الدنيا تغريداً وينهق تعشاراً، فهو مصلصل جوّال ناشـط وإن ابتقـل ورعى فهو أقب ضامر، وجأب مجرّب وهذه المرحلة هي مرحلة هناء الصحراء الذي لا يدوم، وفيه لا عدو للحمار سوى مهارشة الفحول عن أتنه ومعالجة أمـر الغيـرة عليها الذي يشعل حشاشة صدره، وليس من ثبات للزمن فمجرات النجـوم فـي دوام على الحركة فتطلع نجوم الثريا وتستقل عبورها[1] فتفنى الأسـمال وتجـفّ الثمائـل والغمار ويختفي الماء ويصحب ذلك جفاف للبقل فتذروه الرياح، وليس أمامهـا مـن الطعام إلاّ –البُهمي –سفا العِرْب ناصلا– وإذ ذاك تبدأ المرحلة الثانية فـي القـصة، ويسند الدور فيه للحمار من دون القطيع، ويتحمّل المسؤوليّة ويمضي سراة يومه على الأشراف يفكّر في حلّ وإيجاد البدائل، ويتذكّر مواطن الماء التي خبرها وهو في ذلك كلّه كظوم صامت؛ إنّ الرحيل مسؤوليّة والقيادة أمر جلل يتطلّب منه الدقّـة والحـذر وأخذ كل التجارب السابقة بالحسبان، فتبقى الأتن حوله مستفلية صـامتة كـأنَّ علـى رؤوسها الطير، حتّى يحلّ المساء وقد حزم أمره وأخذ قراره، فيأخـذ فـي توجيههـا صوب الماء الذي اختار، وللشعراء في ذلك سُبل، فمنهم من يجعل همّ الحمـار الأوّل سلامة القطيع، فيذهب بها إلى ماء آسٍ يحوم عليه زخرف ويحيط به ريـش الطيـر كالرماح المسنّدة، ومنهم من يأتي موطن الماء فيجده وقد نشت غدرانه فيتحوّل بالأتن إلى موقعٍ آخر، ومنهم من يدخلها الغرقد الملتفّ قبيل وصول الماء، ومن الحمر مـن يجعل أتنه تعوم في الماء قبل الشرب فتتّخذ من عشرقه الأخضر المسود سربالاً يغطّي جسدها.

ومع وصول الماء تبدأ المرحلة الثالثة في القصة ويظهر شخص جديـد مـن شخوص القصة، إنّه الصيّاد صاحب القترة التي يبتنيها بين ملتفّ الأشـجار وكأنّهـا لباسه أو كأنّه نبت فيها، يرتدي أطماراً ولا يملك من حطام الدنيا سوى عـدّة الـصيد التي تتشكل من قوس، قد يغلو ثمنها عند بعضهم فيشعر أنّـه ملـك مغنمـاً عظيمـاً بامتلاكها؛ إذا رمى بها سمعت لها ترنيماً وحنيناً، وينشر بين يديه كنانة ملأى بالسهام

---

(1) وقع في عرف الأعراب أنّه إذا تطالعت نجوم الثريا حضر موسم الجفـاف، والعبـور هـو الشِّعرى من نجوم الثريا.

الموصوفة يريشها ويعدّها لمعركة الحياة، فهو ذو عيال أو ذو بنات صغيرات وزوجة يخشى غضبها، وهي مطمئنة لطعام صغارها، فقد عوّدها العودة باللحم والصيد.

ويهيئ الشاعر لهذه اللحظة كل الظروف المواتية للإيقاع بالصيد، فالحمر ترد الماء وتكون على مقربة من الصيّاد، فتبدو مقاتلها بادية واضحة، والسهام مراشة والقوس مجهَّزة على أحسن صورة، والقانص ذو خبرة مجرّب، والحمر تنسى توجّسها وخيفتها، فتعوم أو تكاد وسط الماء، فيطلق سهمه، ولا يخالطه الشكّ في إصابة الهدف ويكاد يهلّ وجهه لرؤية اللحم الطري، ولكن السهم يطيش بمحاذاة لبانتها أو يتقصّف منقعصا[1]، فيعض الصيّاد أنامله ويلهف أمّه سراً. أمّا الأتن فتثير في المعزاء نقعاً، يشد عليها الحمار؛ حتّى إذا وصلت أعالي الأرض واطمأنت سمعت له تعشاراً وتغريداً.

هذه قصّة حمار الوحش، أكاد أقول إنِّي أتيت على تفاصيلها عندما تكتمل لدى الشعراء، فمنهم من يكتفي بالإشارة لها[2]، وبعضهم يبدأ سرد أحداث القصة، دون أن يكملها[3]، وقسم ثالث لا يدخل الصيّاد قصّته ويجعل الحمار بمنأى عن مواجهة البشر، فيرعى أتنه ويتخيّر لها الماء الآمن[4]، وربّما لا يظهر الصيّاد، ولكن الحمار يبقى متخوِّفاً ظهوره ويرتقبه كأنّه ذو حاجة يبحث ويتبصّرها في كل مكان[5].

أمّا الدراسة فسوف تتوقّف عند معالجة تكرار المفاصل الرئيسة في القصّة وهي:

(1) يُقتل القطيع عند أبي ذؤيب في قصيدة الرثاء الواحدة تلوى الأخرى، الديوان، ص153، وتقتل الهادية أولى الأتن وصولاً إلى الماء عند الشمّاخ بن ضرار: الديوان، ص105-108.

(2) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص225، بشر بن أبي خازم: الديوان، ص98، خفاف بن ندبة: الديوان، ص141، النابغة الذبياني: الديوان، ص177، عبيد بن الأبرص: الديوان، ص24.

(3) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص271، 298، لبيد بن ربيعة: الديوان، ص21-22، النابغة الذبياني: الديوان، ص104، ص208-209، امرؤ القيس: الديوان، ص21، بشر بن أبي خازم: الديوان، ص39-40.

(4) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص107-108، ص114-115، ص181-182.

(5) المصدر نفسه، ص154.

- وجود الحمار مع الأتن في آخر الربيع حيث جفّ البقل ونشت المياه.
- تحمّل الحمار المسؤوليّة وتفكيره في الرحيل إلى موارد المياه.
- رحلة الورود وما يتخلّلها من أحداث.
- الصيّاد وقوسه واستعداده ثمّ إخفاقه.
- مرحلة الهروب والعودة إلى المأمن.

وقبل ذلك لا بُدَّ من التوقّف عند التكرار الذي يقع في طريقه الشعراء في التوصّل لقصّة حمار الوحش، وعادة ما يشبه الشاعر ناقته بحمار الوحش، إمّا بوساطة حرف التشبيه – الكاف – أو بعبارة – أذلك أم ... – وكثيراً ما ينقل رحله إلى ظهر حمار الوحش[1].

ومن الأمثلة التي استخدم فيها حرف التشبيه – الكاف – قولهم:

تَرَاهَا كَأَحْقَبَ ذِي جُدَّتَيْـ ـنِ يَجْمَعُ عُوناً وَيَجْتَالُهَا[2]

عَنْتَرِيسٌ تَعْدُو إِذَا مَسَّهَا السَّوْ طُ كَعَدْوِ المُصَلْصِلِ الجَوَّالِ[3]

عَرَنْدَسَةٍ لاَ يَنْقُصُ السَّيْرُ غَرْضَهَا كَأَحْقَبَ بِالْوَفْرَاءِ جَأْبٍ مُكَدَّمِ[4]

---

(1) هذا في القصة التي ترد في قصيدة الرحلة. أمّا في قصيدة الرثاء، فقد جاءت القصيدة بعد عبارة توحي بسلطة الدهر أو الموت، انظر ديوان أبي ذؤيب، ص149، وفي غير الرثاء يقسم بالله بعدم البقاء لهذا الحيوان، ينظر الديوان، ص89. ونجد قصيدة للبيد يأتي التشبيه بأتان ملمع وليس بالحمار، ينظر الديوان، ص168، وقد تنفرد القصّة بقصيدة كاملة كتلك التي نجدها عند الشمّاخ، الديوان، ص105، وفي هذه القصيدة يتمكّن الصيّاد من الإطاحة بإحدى الأتن وهي أولاهن وصولاً للماء وتسمّى الهادية.

(2) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص271، ذو جدّتين: الحمار الوحشي الذي في ظهره خطّان أبيضان أو العكس، العون: جمع عانه القطيع من حمر الوحش، يجتال: يختار.

(3) المصدر نفسه، ص298، العنتريس: الناقة الصلبة القوية، المصلصل: مرتفع الصوت وأراد به الحمار، الجوال: كثير التجوال والتطواف.

(4) المصدر نفسه، ص345، العرندسة: الناقة الشديدة، ينفض: يحرّك، الفرض: الحزام، الأحقب: حمار الوحش، الوفراء: الأرض الخصبة كثيرة النبات، الجأب: الحمار الغليظ.

وَنَاجِيَةٍ عَــدَّيْتُ فِــي مَــتْنِ لاَحِــبٍ   كَــسَحْلِ اليَمَــانِي قَاصِــدٍ لِلْمَنَاهِــلِ[1]
كَجَــأْبٍ يَرْتَعِــي بِجُنُــوبِ فَلْــجٍ   تُــؤَامَ البَقْــلِ فِــي أَحْــوَى مَرِيْــعِ[2]
كَمُصَلْــصِلٍ يَعْــدُو عَلَــى بَيْدَانَــةٍ   حَقْبَــاءَ مِــنْ حُمُــرِ القَنَــانِ مُــشَرَّدِ[3]

ونجد أمثلة تكرّر فيها اسم الإشارة ذلك – تلك – مسبوقاً بحــرف الاســتفهام الهمزة من ذلك:

أَفَتِلْــكَ أَمْ هَــذَا أَمْ أَحْقَــبُ قَــارِبٌ   أَبْقَــى الطِّــرَادُ لَــهُ حَــشاً خَفّاقَــا[4]
أَتِيــكَ أَمْ سَــمْحَجٌ تَخَيَّرَهــا   عِلْــجٌ تَــسَرَّى نَحَائِــصاً شُــسُبَا[5]
أَذَلِــكَ أَمْ عراقِــيٌّ شَــتِيمٌ   أَرَنَّ عَلَــى نَحَــائِصَ كَالْمَقَــالي[6]
أَذَلِــكَ أَمْ جَــوْنٌ يَعُــودُ شُــحَاجُهُ   لِــشِدَّةِ شَــأْنَيْهِ إِذَا صَــاحَ أَصْــحَلاَ[7]

---

(1) النابغة الذبياني: الديوان، ص177، ناجية: ناقة مسرعة، لاحب: طريق واضح، سحل: ثوب أبيض اللون، المناهل: المشارب.

(2) تميم بن مقبل: الديوان، ص161، المربع: الخصيب، فلج: اسم وادي، جنوبه: جوانبه أي أطرافه، تؤام البقل: البقل الذي ينبت مزدوجاً من شدّة الخصب، الأحوى: الأخضر الضارب إلى السواد.

(3) زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص230، المصلصل: الحمار المصوت: البيدانة: الأتانة الوحشية، القنان: جبل لبني أسد، المشرّد: المطرد طردته الحمر أو الصيّاد.

(4) الشمّاخ بن ضرار: الديوان، ص84، قارب: طلب الماء ليلاً، الخفاق: المضطرب.

(5) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص21، التشبيه بالأتان، سمحج: أتان طويلة الظهر، العلج: حمار الوحش، تسرى: طلبها ليلاً، النحائص: الأتن الحائلة، شسب: ضامرة أو توّاقة للماء.

(6) المصدر نفسه، ص106، العراقي: حمار الوحش يتردّد إلى العراق، شيم: كريه الوجه، أرن: أصاح ونهق، نحائص: جمع نحيصة وهي الأتان الحائلة، المقالي: جمع مقلاء: وهي العصا يلعب بها الصبيان.

(7) تميم بن مقبل: الديوان، ص213، الجون هو الأبيض ويستخدم لضدّ الأَسْوَد أيضاً، الشحاج: صوت الحمار، الشأنان: عرقان ينزلان من الرأس إلى الحاجبين، الأصحل: صوت فيه بحّة وحشرجة وخشونة.

أَذَلِـــكَ أَمْ جَـــوْنٌ يُطَـــارِدُ آتُنــاً حَمَلْـــنَ فَــأَرْبَى حَمْلِهِـــنَّ دُرُوصُ[1]
أَذَلِــكَ أَمْ شَــتِيمَ الْوَجْــهِ جَــأْبٌ عَلَيْــــهِ مِـــنْ عَقِيقَتِــــهِ عِفَــــاءُ[2]
أَذَلِــكَ أَمْ خَمِــيصُ الــبَطْنِ جَــأْبٌ أَطَــــاعَ لَــــهُ النَّوَاصِــفُ والكَدِيـــدُ[3]

ولعلَّ أكثر أدوات التشبيه استخداماً في هذا الموطن هي، – كأنَّ – ومن ذلــك قولهم:

كَأَنِّي كَسَوْتُ الرَّحْلَ أَحْقَــبَ قَارِبَــاً لَــــهُ بِجَنُــوبِ الــشَّيِّطَيْنِ مَــسَاوِفُ[4]
حَــرْفٍ مُــذَكَّرَةٍ كَــأَنَّ قُتُودَهَــا بَعْــدَ الكَــلاَلِ عَلَــى شَــتِيمٍ أَحْقَــبِ[5]
بِأَدْمَــاءَ حُرْجُــوجٍ كَــأَنَّ قُتُودَهَــا عَلَى أَبْلَــقِ الكَــشْحَيْنِ لَــيْسَ بِمُغْــرِبِ[6]
كَــأَنِّي حِــيْنَ أَزْجُــرُهُ بِــصَوْتِي زَجَــرْتُ بِـــهِ مُــدِلاًّ أَخْـــدَرِيًّا[7]
كَــأَنَّ قُتُــودَ رحْلِــي فَــوْقَ جَــأْبٍ صَــنِيعَ الجِــسْمِ مِــنْ عَهْــدِ الفَــلاَةِ[8]

---

(1) امرؤ القيس: الديوان، ص72، الأتن: جمع أتان، فـأربى: زاد، الـدروص: درص: جنـين الأتان.

(2) زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص128، الشتيم: الكريه، العقيقة: شعر الحمار الذي ولد بـه، العفاء: الشعر والوبر الكثير.

(3) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص 113، خميص الـبطن: هزيلـه، النواصـف: الأوديـة الواسعة، الكديد: الوادي الكبير.

(4) أوس بن حجر: الديوان، ص67، الأحقب: حمار الوحش في بطنه بياض، الـشيطين: اسـم مكان، مساوف: يشم أبوال الحمير.

(5) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص39، الحرف: الناقة النجيبة، المذكرة: الشبيهة بالجمـل فـي الخلق والقوة، القتود: عيدان الرحل، الشتيم: كريه الوجه.

(6) امرؤ القيس: الديوان، ص21، الأدماء: الناقة البيضاء، الحرجوج: الناقة طويلة العنق، أبلـق الكشحين: أبيض الخاصرتين، المغرب: أبيض الوجه والأشفار.

(7) عمرو بن قميئة: الديوان، ص139، المدل: الواثق من نفسه التياه، الأخدري: نسبة إلى فحل من الخيل أفلت فضرب في الحمر.

(8) الشماخ بن ضرار: الديوان، ص30، صنيع الجسم: شديدة.

كَأنّي كَسَوْتُ الرَّحْلَ أحْقَبَ نَاشِطَاً ... مِنَ اللأْءِ مَا بَيْنَ الجِنَابِ وَيَأْجُجِ[1]

كَأنَّ قُتُودِي فَوْقَ أَحْقَبَ قَارِبٍ ... أَطَاعَ لَهُ مِنْ ذِي نُجَارٍ غَمِيرُهَا[2]

كَأنَّ قُتُودِي فَوْقَ جَأْبٍ مُطَرَّدٍ ... مِنَ الحُقْبِ لاَحَتْهُ الجِدَادُ الغَوارِزُ [3]

كَأنّي كَسَوْتُ الرَّحْلَ أَحْقَبَ سَهْوَقاً ... أَطَاعَ لَهُ فِي رَّامَتَيْنِ حَدِيقُ [4]

كَأنَّ رَحْلِي عَلَى حَقْبَاءَ قَارِبَهِ ... أَحْمَى عَلَيْهَا الأَبَانَيْنِ الأَرَاجِيلُ [5]

كَأنّي كَسَوْتُ الرّحْلَ جَوْناً رَبَاعِياً ... بِلِيتَيْهِ مِنْ زَرِّ الحَمِيرِ كُلُومُ [6]

كَأنَّ الرَّحْلَ شُدّ بِهِ خَذُوفٌ ... مِنَ الجُونَاتِ هَادِيَةٌ عَنُونُ [7]

كَأنّي شَدَدْتُ الرَّحْلَ حِيْنَ تَشَذَّرَتْ ... عَلَى قَارِحٍ مِمَّا تَضَمَّنَ عَاقِلُ[8]

كَأنَّ قُتُودِيَ فَوْقَ جَأْبٍ مُطَرَّدٍ ... يُفِزُّ نَحُوصاً بِالبَرَاعِيمِ حَائِلا[9]

عَذَافِرَةٌ حَرْفٌ كَأَنَّ قُتُودَهَا ... تَضَمَّنَهُ جَوْنُ السَّرَاة عَذُومُ [10]

---

(1) الشمّاخ بن ضرار: الديوان، ص36، الجناب ويأجج: موضعان، أولهما بوادي القرى والثاني بالقرب من مكّة.

(2) المصدر نفسه، ص59، ذو نجار: موضع، الغمير: الماء الكثير ذو الغمر – الغامر.

(3) المصدر نفسه، 63، الجداد: جمع جدود وهي الناقة أو الأتان التي جفّ لبنها ومثلها الغوارز.

(4) المصدر نفسه، ص88، السوهق: طويل الساقين، أطاع له: اتّسع له.

(5) المصدر نفسه، ص98، الأبنان: جبلان أحدهما أبيض والآخر أسود، الأراجيل جمع أرجال والراجل ضد الراكب.

(6) المصدر نفسه، ص105، الجون: الأسود من حمر الوحش والجون من الألفاظ الضدية في الدلالة، رباعي: الذي ألقى رباعيته، ليتا: صفحتا عنقه، الزر: العض، كلوم: الجروح.

(7) النابغة الذبياني: الديوان، ص104، خذوف: سريعة، هادية عنون: متقدّمة في سيرها على الآخريات.

(8) المصدر نفسه، ص208، تشذرت: نشطت، عاقل: جبل كثير الوحش استخدمه حجر بن الحارث بن آكل المرار إذا صاد الوحش.

(9) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص113، مطرد: متتابع السير، يغز: يثير، البراعم اسم موضع، حائل: لم تحمل.

(10) المصدر نفسه، ص181، عذافرة: قوية شديدة، حرف: ضامرة، السراة: الظهر، العذوم: العضاض.

فَكَأَنَّ رَحْلِي فَـوْقَ أَحْقَـبَ قَـارِبٍ　　مِمَّـا يَقِـيظُ بِـأَظْرُبٍ فَيُرامِـلِ [1]
وَكَأَنَّهَـا صَـحِلُ الـشَّحِيجِ مُطَـرَّدٌ　　أَخْلَـى لَـهُ حُقْـبُ الـسَّوَارِ وَمِـذْنَبُ [2]
وكَـأَنَّ القُتُـودَ وَالعِجْلَـةَ وَالْــ　　ـوَفْرَ لَمَّـا تَلاحَـقَ الـسُّوَّاقُ
فَوْقَ مُـسْتَقْبِلٍ أَضَـرَّ بِـهِ الـصَّـ　　ـيْفُ وَزَرُّ الفُحُـولِ وَالتَّنْهَـاقُ [3]
أَرْسَـلْتُ هَوْجَـاءَ النَّجَـاءِ كَأَنَّهَـا　　إِذْ هَـمَّ أَسْـفَلُ حَـشْوِهَا بِنَفَـاقِ
مُتَخَـرِّفٌ سَـلَبَ الرَّبِيـعُ رِدَاءَهُ　　صَـخِبُ الظَّـلاَمِ يُجِيـبُ كُـلَّ نُهَـاقِ [4]

ونتناول المرحلة الأولى، حيث يكون الحمار مع الأتن أو مع إحداهن[5]، فقلّما وجد وحده[6]، وفي هذه المرحلة تتكشف صفات الحمار الحسيّة؛ كـاللون[7] وصـفة

---

(1) تميم بن مقبل: الديوان، ص116، يقيظ: يمضي القيظ؛ أي الصيف، أظرب: اسـم موضـع، رامل اسم وادٍ لبني مقبل.

(2) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص207، الصحل: الحمار في صوته بحّة، حقب السوار اسـم موضع، مذنب: مجرى الماء في الروضة.

(3) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص225، العجلة: القربة الصغيرة لحفظ الماء والخمر، الوفر: الرغد والكثير من أي شيء، المستبقل: آكل البقول، زر: عض.

(4) سلامة بن جندل: الديوان، 138–140، هوجاء: فيها عجرفية من نشاطها، النجاء: الـسرعة، نفاق: ذهاب، متخرف: آكل الخريف، رداءه: وبره، صخب الظلام: كثير التنهاق.

(5) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص298، 273، زهير بن أبي سلمى: شعره، ص230، لبيـد بن ربيعة: الديوان، ص115، 168، أوس بن حجر: الديوان، ص67–68.

(6) زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص207، ص230.

(7) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص271: ذو جدتين، زهير بن أبي سلمى: شعره، ص134، أبيض كالسحل، 208، أصهب، امرؤ القيس: الديوان، ص21، أبلق الكشحين، ليس بمغـرب الوجه، الديوان، ص72، جون، لبيد بن ربيعة: الديوان، ص154، جون أسود، ص168، أقب: بياض بموضع البطن، ص181، جون، أسود، أوس بن حجر: الديوان، ص67، أقب بيـاض في البطن، عبيد بن الأبرص: الديوان، ص24، جون، بشر بن أبي خازم: الـديوان، ص39، جون أحقب، أبو ذؤيب: الديوان، ص89، جون السراة (أسود الظهر)، ص149، جون السراه، خفاف بن ندبة: الديوان، ص90، أحقب، تميم بن مقبل: الديوان، ص114، جـون، ص116، أحقب، 104–105، أسود مع بياض اللبة، الشماخ بن ضرار: الـديوان، ص136، أحقـب، ص59، أحقب، ص63، أحقب أبيض الحقوان أو الردفان، ص84، أقب، ص105، جون.

الضمور فهو خميص البطن أقب[1]، شتيم الوجه[2]. وصفاته المعنويّة كالإساءة برمي نساله[3]، والحياة الاجتماعيّة التي يعيشها كغيرته على أتنه، والحرب المستمرة بين الفحول، وزيادة عدد الإناث في المجتمع والسيطرة المطلقة للذكور وتفرّدهم بالقيادة.

فيصوّره الأعشى تصويراً حسيّاً ونفسيّاً مع أتانه، فقد أضمره الصيف بشحّ مرعاه ومكادمته الفحول، وإشفاقه على أتانه التي استبان حملها والتي تعاني هي من طرده لجحشها، ثمّ هو يؤذي من يخالطه بزرع نساله في المراغة:

لاَحَهُ الصَّيْفُ وَالصِّيَالُ وَإِشْفَا ــقٌ عَلَى صَعْدَةٍ كَقَوْسِ الضَّالِ
مُلْمِعٍ لاَعَةِ الفُؤَادِ إِلَى جَحْـ ـشٍ فَلاَهُ فَبِئْسَ الفَالِي
ذُو أَذَاةٍ عَلَى الخَلِيطِ خَبِيثُ الـ ـنَّفْسِ يَرْمِي مَرَاغُهُ بِالنُّسَالِ
غَادَرَ الجَحْشَ فِي الغُبَارِ وَعَدَّا هَا حَثِيثاً لِصُوَّةِ الأَدْحَالِ[4]

مثل هذا أو قريبٍ منه نجده عند الأعشى أيضاً يداعب أتانه ويريها فنون العدو بين اقتراب وابتعاد وهي تصدّه، دون أن يمنعه ذلك من معاودة الفعل[5]، وعند زهير يقتات الربيع في موضع حتى تفنى المياه وتجفّ الآبار فينتقل إلى موضع آخر يجد فيه طلبه:

---

(1) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص113، زهير بن أبي سلمى: شعره، ص208، 230، امرؤ القيس: الديوان، 21، 72، 73، 74، لبيد بن ربيعة: الديوان، ص182، سلامة بن جندل: الديوان، ص140، بشر بن أبي خازم: الديوان، ص98، النابغة الذبياني: الديوان، ص105-208، الشماخ بن ضرار: الديوان، ص37، 55، 84.

(2) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص106، 182، بشر بن أبي خازم: الديوان، ص39.

(3) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص299، امرؤ القيس: الديوان، ص73، لبيد بن ربيعة: الديوان، ص114، 154، الشماخ بن ضرار: الديوان، ص89، المخبل السعدي: شعر بني تميم، ص106.

(4) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص298-299، لاحه: غيره وأضمره، الصيال: معاركة الفحول، الصعدة: القناة المستوية شبّه بها الأتان، الملمع: التي استبان حملها، صوة: الأرض الصعبة.

(5) المصدر نفسه، ص346.

تَرَبَّعَ صَارَةً حَتَّى إذا مَا فَنَى الدُّحْلاَنَ عَنْهُ والإِضَاءُ
تَرَفَّعَ لِلْقِنَانِ وكُلِّ فَجٍّ طَبَاهُ الرَّعْيُ مِنْهُ وَالخَلاَءُ[1]

ويجعله امرؤ القيس مع أتنه التي تحمل أجنّتها، طواه الشدّ فبطنه شازبٌ خميص، وفي كاهله أثر الكدام، واللطم بادٍ في وجهه، يتساقط نسله، يحاول أن يستعيضها عن الماء برطب العشب صيفاً لولا الهواجر التي تجعل جنادبها صرعى:

تَصَيَّفَها حَتى إِذَا لَمْ يَسُغْ لَهَا حَلِيٌّ بِأَعْلَى حَائِلٍ وَقَصِيصُ
تَغَالَبْنَ فِيهِ الجَزْءَ لَوْلاَ هَوَاجِرٌ جَنَادِبُهَا صَرْعَى لَهُنّ قَصِيْصُ[2]

ويرصده لبيد إذ يراعي أتانه مساقط الغيث في السفوح وأعالي الجبال ويكفيهما برد السماك ويغمه الحرّ، الذي لا يمهلهما طويلاً حتى يأتي الصيف فيجفّ ما في الثماد من ماء ويحول البهمي إلى عِرْبٍ يصعب التهامه:

رَعاها مَصَابَ المُزْنِ حَتَّى تَصَيَّفَا نِعَافَ القَنَانِ سَاكِنَاً فَالأَجَاوِلاَ
فَكَانَ لَهُ بَرْدُ السِّماكِ وَغَيْمُهُ خَلِيطاً غَدَا صُبحَ الحرامِ مُزَايلاَ
فَلَمَّا اعْتَقَاهُ الصَّيْفُ مَاءَ ثِمَادِهِ وَقَدْ زَايَلَ البُهْمَى سَفَا العِرْبِ نَاصِلاَ[3]

وفي قصيدة أخرى يورد الأحداث نفسها مع تغيّر بسيط في بعض الألفاظ لبعض الألفاظ[4].

---

(1) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص129، تربع: أقام الربيع، صار: موضع، الدحلان جمع دَحْل: البئر جيدة الموضع من الكلأ وهو أيضاً الحفر في جانب البئر الموروده، الإضاء: الغدران، القنان: جبل لبني أسد، الفج: الموقع بين الجبلين وهو المخصب أبداً، طباه: دعاه الرعي.
(2) امرؤ القيس: الديوان، ص72-73، النصي: النبت الرطب، حائل: موضع، قصيص: نوع من النبات، الجزء: الاستعاضة عن الماء بكلأ الربيع، قصيص: صوت يشبه صوت الشواء على النار.
(3) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص114، رعاها: راقبها وأرعاها، مصاب المزن: ما أنبته الغيث، النعاف: ما انحدر من السفوح، القنان: اسم جبل، والأجاول: اسم موضع، خليط مخالطاً، الحرام: شهر رجب، مزايلاً: مفارقاً، اعتقاه: حبسه ومنعه، الثماد: الماء القليل في الحفر، البهمي: من أحرار البقول، إذا جفّ نصل منه السفا أي تساقط، العِرْب: البهمى إذا يبس.
(4) المصدر نفسه، ص154.

وفي قصيدة ثالثة يشبّه لبيد ناقته بالأتان وهذا يندر وروده عند الشعراء، ولكن لبيد لا يجعلها منفردة فسرعان ما يضمّها – لأحقب – بل هي قبل ذلك – وسقت – له، ثمّ بعد ذلك تسير القصة وفق المعتاد:

أَوْ مُلْمِعٌ وَسَقَتْ لأَحْقَبَ لاَحَهُ   طَرْدُ الفُحُولِ وَضَرْبُهَا وكِدَامُهَا
يَعْلُو بِهَا حُدْبَ الإِكَامِ مُسَحَّجٌ   قَدْ رَابَهُ عِصْيَانُهَا وَوِحَامُهَا
بِأَحِزَّةِ الثَّلَبُوتِ يَرْبَأُ فَوْقَهَا   قَفْرَ المَرَاقِبِ خَوْفُهَا آرَامُهَا[1]

وهنا نلحظ الدراسة النفسية للحمار، فهو يدافع عن أتانه ويطرد الفحول عنها ولكن الغيرة تمتلكه[2]، فتجعله يهب بها لا يجعل لها قراراً يرتفع بها الإكام ويبتعد عن بني جنسه إنّه ((يعرف شهوتها الجامحة إليه، ثمّ فجأة صَدُّهَا وتمنّعها فغلت في نفسه الريبة واشتدّت به الحال وضاقت)) [3].

---

(1) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص168–169، الملمع: الأتان التي استبان حملها، وسقت: حملت أو جمعت ماء الفحل، الأحقب: عير فيه بياض بموضع الحقب، لاحه: أضمره، طرد الفحالة: أخذ يطرد الفحالة عن أتنه قبل أن تحمل، العذام: المعاذمة: أي المعاضة، الزر: العض، حدب الأكام: المحدودب من المرتفعات، مسحج: معضض من الحمير، عصيانها: امتناعها، وحامها: الشهوة على الحمر، يربأ: يعلو فوق الأحزّة، المراقب: المواضع المشرفة، الآرام: أعلام ينصبونها على الطرق.

(2) تنتشر هذه الصفة بين الشعراء، ينظر الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص345، زهير بن أبي سلمى: شعره، 134، لبيد بن ربيعة: الديوان، ص107، 168، 169، المخبل السعدي: شعر بني تميم: ص806، تميم بن مقبل: الديوان، ص114، الشماخ بن ضرار: الديوان، ص56، 85، 88، 90.

(3) د. وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1982، ص136.

وثمّة صفة أخرى اشتهر بها حمار الوحش نجدها عند الشعراء وقد تظهر في مختلف المراحل وهي التغريد والنهيق[1]، ولكنها تأخذ شكلاً خاصاً عند بعض الشعراء، إذ تظهر كضرب من التطريب، تطريب من أديمت عليه الخمرة:

يُطَرِّبُ آنَاءَ النَّهَارِ كَأَنَّهُ غَوِيٌّ سَقَاهُ فِي التِّجَارِ نَدِيمُ
أُمِيلَتْ عَلَيْهِ قَرْقَقٌ بَابِلِيَّةٌ لَهَا بَعْدَ كَأْسٍ فِي العِظَامِ هَمِيمُ[2]

والحمار يواجه الظروف نفسها – عند أوس – فالماء جفّ أو شارف على الجفاف، فطردها ودار بها حتى أصابها الضمور والهزال فارتفع بها إلى الجبال:

وَخَبَّ سَفَا قُرْيَانِهِ وَتَوَقَّدَتْ عَلَيْهِ مِنْ الصَّمّانَتَيْنِ الأَصَالِفُ[3]

وتتكرّر الأحداث عند آخر، إلاّ أنّه يصوّر الخوف الذي يعتري الحمار المنفرد بأتانه فيمضي يومه بحذر، يعتلي الجبال ويرتقب الأشباح، ولكن يومه يشتدّ سوءاً إذا ما ظهر في ساحته عيرٌ مطرودٌ قد يصبح منافساً له في أتانه:

مُشِيحاً هَلْ يَرَى شَبَحاً قَرِيبَاً وَيُوفِي دُونَهَا العَلَمَ الْعَلِيَّا
إِذَا لاَقَى بِظَاهِرَةِ دَحِيقَاً أَمَرَّ عَلَيْهِمَا يَوْماً قَسِيَاً[4]

(1) الأعشى: شرح الديوان، ص298، زهير بن أبي سلمى: شعره، ص132-133، 207، 230، امرؤ القيس: الديوان، ص21، لبيد بن ربيعة: ص107، 108، 109، 145، 154، 168، 182، أوس بن حجر: الديوان، ص73، سلامة بن جندل: الديوان، ص141، المخبل السعدي: شعر بني تميم، ص106، أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص149، عمرو بن قميئة: الديوان، ص147، تميم بن مقبل، ص114، 118، الشماخ بن ضرار: الديوان، ص36-37، 56، 78، 84، 89.

(2) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص182، يطرب: ينهق، غوي: مستهتر بالشراب، التجار: بائع الخمر، أميلت: أديمت، قرقف: خمر تأخذ شاربها رجفة، هميم: دبيب نمل.

(3) أوس بن حجر: الديوان، ص68، القارات: جمع قارة جبل مستدق ململم في السماء والستار اسم لعدد من الجبال، الربيئة: الطليعة التي تتقدّم الجيش لتعسّ الخبر.

(4) عمرو بن قميئة: الديوان، ص145-146، المشبح: الخائف الحذر، العلم: الجبل، الظاهرة: ما ارتفع من الأرض، دحيقاً: عيراً مطروداً، اليوم القسي: اليوم الشديد.

وابن مقبل لا يأتي بجديد في الأحداث، إلاّ أنّه يجعل من النهار سكناً لهما بأعالي الجبال حتّى يسدل الليل ستاره فينزلان إلى قرار الأرض يرتعان زخاري النبات في أمن ودعةٍ إلى أن يغشاهما الصيف، ويأتي على الماء والكلأ:

فَلَمَّا قَلَّصَ الحَوْذانُ عَنْهُ   وَآلَ لَوِيُّهُ بَعْدَ المُتُوعِ[1]

وفي قصيدة أخرى يظهر حرص الحمار على أتانه ويحويها دون الفحول حتى تحمل منه ويترهّل بطنها[2].

ويكثر الشمّاخ من تكرار القصّة التي تظهر فيها هذه المرحلة، ويوليها عنايته، فالحمار عنده يعاني جميع الظروف في القصّة الكاملة، فهو بين عراك الفحول وطراد العانات ونفي جحوشها[3]، وبعد ذلك قسوة الطبيعة من قيظٍ حار، والرياح من أهاب وحاصب وسموم وانتقاء المرعى وجفاف الثمائل والثماد[4].

أمّا المرحلة الثانية فهي الإحساس بالظمأ مع انتفاء الماء وحاجة القطيع له، وفي هذه المرحلة بالذّات يظهر دور الحمار كرئيس للأتن، أو قائد لها يتدبَّر أمرها، ويسوس شؤونها، ويوجد الحلول لِما يواجهها من معاضلات. ويقع على عاتقه مهمّة التفكير في مصيرها، فالأعشى يحمّله مسؤولية البحث عن الماء وكأنّه وحده بين القطيع من يمتلك الذاكرة فيوقظها ويبحث فيها عن مواطن المياه التي يمكن أن يورد الأتن إليها:

فَلَمَّا عَلَتْهُ الشَّمْسُ وَاسْتَوْقَدَ الحَصَى   تَذَكَّرَ أَدْنَى الشِّرْبِ لِلْمُتَيَمِ[5]

والأمر يأخذ وقتاً أطول عند أوس فهو يعلو الجبال والظمأ يسيطر عليه، ولكن سلطة الخوف أقوى، فيتصلّب مكانه، يطوف بنظره، ويصدّ عن الشمس كما يصدّ الحالف عن نار المهول حتّى يتذكّر عين الماء:

---

(1) تميم بن مقبل: الديوان، ص162، الحوذان: نبات صحراوي، قلص: جفّ ونقص، آل: رجع، اللوي: الكلأ الذي يبس، المتوع: الارتفاع والنمو.

(2) المصدر نفسه، ص114.

(3) الشمّاخ بن ضرار: الديوان، ص88–90، 30.

(4) المصدر نفسه، ص105–106، وانظر ص37–39، 55–56، 59–60.

(5) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص346، الشِّرب: الماء والمورود وقت الشرب.

فَأَضْــحَى بِقَـــارَاتِ الــسِّتَارِ كَأَنَّـــهُ رَبِيئَـــةُ جَــيْشٍ فَهْــوَ ظَمْــآنُ خَـــائِفُ
يَقُولُ لَهُ الـــرّاعونَ هَــذَاكَ رَاكِــبٌ يُـــؤَبِّنُ شَخْـــصاً فَـــوْقَ عَلْيَـــاءَ وَاقِـــفُ
إِذَا اسْتَقْبَلَتْهُ الـــشَّمْسُ صَــدَّ بِوَجْهِــهِ كَمَا صَــدَّ عَــنْ نَـــارِ المُهَــوِّلِ حَـــالِفُ
تَذَكَّرَ عَيْنَـــاً مِــنْ غُمَـــازَةَ مَاؤُهَـــا لَـــهُ حَبَــبٌ تُــسْتَنُّ فِيـــهِ الزَّخَـــارِفُ(1)

وربّما حاول إيجاد البدائل عن الماء ريثما يجد الوقــت والــسبيل المناســبين للورود فيمنعها في أعالي الجبال:

يَصَيِّفُهَا حَتَّـــى إِذَا لَــمْ يَــسُغْ لَهَـــا حَلِـــيٌّ بِـــأَعْلَى حَائِـــلٍ وَقَـــصِيصُ
تَغَالَيْنَ فَيهِ الجَـــزْءَ لَـــوْلاَ هَـــوَاجِرٌ جَنَادِبُهَـــا صَــرْعَى لَهُـــنَّ قَـــصِيصُ(2)

وقد تكون هناك ذاكرة مشتركة بين الحمار وأتنه وتجارب مشتركة، ولذا فهــو يذكرها وهذا التذكير مبني على معرفة مشتركة وسابقة لديهما:

وَذَكَّرَهَـــــا مَنَاهِـــــلَ آجِنَـــــاتٍ بِحَاجَـــــةَ لاَ تُنَـــــزَّحُ بِالـــــدَّوَالِي(3)

والشاعر في تصويره لهذا القائد – حمار الوحش – يقترب من الواقــع، فقــد يصاب بالنسيان، أو أنّه قد يفقد جزءاً من مخزونه في الذاكرة، ولكنّ هذا لا يعفيه من المسؤوليّة، فيجعله يقلب الأمور، ويبات ليله مسهداً – ماثلاً – في المنعطفات، يتوسّل للذاكرة علّه يجد البديل:

وَلَـــمْ يَتَـــذَكَّرْ مِـــنْ بَقِيَّـــةِ عَهْــدِهِ مِنَ الحَــوْضِ وَالــسُّؤْبَانِ إِلاَّ صَلاَصِــلاَ
فَأَجْمَـــادَ ذِي رَقْــدٍ فَأَكْنَـــافَ ثَـــادِقٍ فَـــصَارَةَ يُـــوفِي فَوْقَهَـــا فَالأَعَـــابِلاَ

---

(1) أوس بن حجر: الديوان، ص68-69، التأبين: اتباع الأثر في الأرض بالنظر واتبــاع آثــار الميت لمحاسنه، نار المهول: كانوا يحلفون بالنار وكان لهم نار يقال أنها بأشراف اليمن، ينظر الجاحظ: الحيوان، ج4، ص470، اللسان، مادة (هول)، د. أنور أبو ســويلم: مظــاهر مــن الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، ص129، غمازه: بئر بين البصرة والبحرين، وقيل هي عين، والزخارف: ذباب صغير تطير فوق الماء، وزخارف الماء، طرائقه.

(2) امرؤ القيس: الديوان، ص73، يصيفها: يجعلها تحلّ الصيف، حلي: يمنعها، بــأعلى حائــل وقصيص: أسماء جبال، الجزء: الاستعاضة عن شرب الماء بكلأ الربيع الطــريّ، الجنــادب صرعى: هلكى قتلى من الحرّ الشديد، قصيص: صوت شبيه بصوت الشواء على النار.

(3) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص107، مناهل: مياه، آجنات: متغيّرات الطعم، حاجة: اسم بلد.

وَزَالَ النَّسِيلُ عَــنْ زَحَــالِيْفِ مَتْنِــهِ فَأَصْـــبَحَ مُمْتَـــدَّ الطَّرِيقَـــةِ قَـــافِلا
يُقَلِّـــبُ أَطْـــرَافَ الأُمُـــورِ تَخَالُـــهُ بِأَحْنَـــاءِ سِـــاقٍ آخِـــرَ اللَّيْـــلِ مَـــاثِلا[1]

ويضيق ذرعاً بانقطاع الماء وغوره ويخال أنّه اختفـاء لـيس فـي الوقـت المناسب، ذلك كله؛ لعلم الحمار بمعنى جفاف مناقع المياه، وقرب ورود المـاء عنـده من ورود الموت، فليس أشدّ شقاءً عليه من ورود الماء، بل هو شؤم لما يعتقـده مـن وجود القانص:

حَتَّـــى إِذَا جَـــزَرَتْ مِيَـــاهُ رُزُونِـــهِ وَبِـــأَيِّ حِـــينِ مَـــلاَوَةٍ تَتَقَطَّـــعُ
ذَكَرَ الـــوُرُودَ بِهَـــا وَشَـــاقَى أَمْـــرَهُ شُـــؤْمَاً وَأَقْبَـــلَ حَيْنُـــهُ يَتَتَبَّـــعُ[2]

ومن عادة الحمار أن يعتلي الأشراف عندما ينوبه الهمّ ويكربه الأمر يفكر فيه، والأتن حوله جاثمات يوشك أن يزهق الظمأ أرواحهنّ ينتظرن ما يرتئيه من شأنهنَّ:

فَظَلَّ بِهَـــا عَلَـــى شَـــرَفٍ وَظَلَّـــتْ صِـــيَامَاً حَوْلَـــهُ مُتَفَالِيَـــاتِ
صَـــوَادِيَ يَنْتَظِـــرْنَ الـــوِرْدَ مِنْـــهُ عَلَـــى مَـــا يَرْتَئِـــي مُتَقَابِعَـــاتِ[3]

ويبقى يقلّب الأمر وهو في حيرة من أمره، فاختيار الزمن شيء مهم في نجاح عمليّة الرحيل إلى الماء:

فَظَلَّ عَلَى الأَشْـــرَافِ يُقَـــسِّمُ أَمْـــرَهُ أَيَنْظُـــرَ جُـــنْحَ اللَّيْـــلِ أَمْ يَـــسْتَثِيرِهَا[4]

---

(1) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص114، الحوض والشوبان: اسمان لموضـعين، العهـد: المطـر، الصلاصل: بقايا الماء، الأجماد: جمع جمد وهو المكان الصلب، رقد: جبل لبني أسد، ثـادق: ماء لبني فقعس، صارة: جبل في ديار بني أسد، يوفي: يـشرف، الأعابـل: اسـم موضـع، الزحاليف: المواضع المنحدرة من متنه، الطريقة: الخط الممتد على ظهـر الحمـار، قـافلا: عائداً، ساق: جبل لبني أسد.

(2) أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص150-151، جزرت: غارت، الرزان: مناقع المـاء واحـدها رزنة، بأي حين: تعجّب واستنكار، ملاوة: أي ملياً، شاقى أمره: أي شقاه؛ أي كان أشدّ شقاء منه، وشاقيته: صابرته، شؤما: من التشاؤم، حئينه: منيته، يتتبع: تطلع تظهر عليه.

(3) الشمّاخ بن ضرار: الديوان، ص30، على شرف: على مرتفـع، صـياماً: واقفـه مكانهـا، متفاليات: متقاربة، صوادي: عطاش، الورد: الورود على الماء، متقابعات: جاثمات في المكان.

(4) المصدر نفسه، ص60، يقسم أمره: يقلّبه بين الاحتمالات التي يضعها، جنح الليـل: ظـلام الليل، يستثيرها: يدفعها للورد.

والأتن صابرة تنتظر قضاءه في أمرها، وهو – ضامز – متكتّم على أمره لا يبدي أي إشارة أو صوت، ولكنّه عندما يصدر الأمر بالمسير فإنهنّ ينصعن له، إذ هو حازم في أمره ماضي العزيمة لا تردّد في تنفيذه:

لَهُنَّ صَلِيلٌ يَنْتَظِرنَ قَضَاءَهُ بِضَاحِي عَذَاةٍ أَمْرَهُ وَهْوَ ضَامِزُ
فَلَمَّا رَأَيْنَ الوِرْدَ مِنْهُ صَرِيمَةً مَضَيْنَ وَلاَ قَاهُنَّ خَلٌّ مُجَاوِزُ[1]

وحين يضيق ذرعاً وينحبس عليه الهمّ ويزيد ذلك شدّة حر الهاجرة التي تصدمه ولا يقيه منها واقٍ، يفقد السيطرة على نفسه، فيأخذ يمتر الرابية بين نزول وصعود وبين صمت ونهيق، أمّا أتنه فقد جفّت أجوافها لا تملك حلاً ولا ربطاً، تراعي الشّمس، صامتة ساكنة؛ خشية هذا الحمار سيئ الخلق وتتذكّر أنيابه والكلوم في أكفالها:

فَظَلَّ سَرَاةَ اليَوْمِ يُقْسِمُ أَمْرَهُ مُشِتٌّ عَلَيْهِ الأَمْرُ أَيْنَ يَرُومُ
وَأَقْلَقَهُ هَمٌّ دَخِيلٌ يَنُوبُهُ وَهَاجِرَةٌ جَرَتْ عَلَيْهِ صَرُومُ
بِرَابِيَةٍ يَنْحَطُّ عَنْهَا مُعَشِّراً وَيَعْلُو عَلَيْهَا تَارَةً فَيَصُومُ
وَظَلَّتْ كَأَنَّ الطَّيْرَ فَوْقَ رُؤُوسِهَا صِيَاماً تُرَاعَى الشَّمْسَ وَهْوَ كَظُومُ
مَخَافَةَ مَخْشِيِّ الشَّذَاةِ عَذَوَّرٌ لِنَابَيْهِ فِي أَكْفَالِهِنَّ كُلُومُ[2]

وربّما وجدنا بعض الشعراء الذين يشركون الأتان في مسؤوليّة التفكير وحمل الهمّ والسهر والتذكّر:

---

(1) الشمّاخ بن ضرار: الديوان، ص64، الصليل: صوت الأمعاء إذا جفّت من الظمأ، العذاة: الأرض الطيّبة، الضامز: الساكت، الوِرد: ورود الماء، الصريمة: العزيمة والأمر المبتوت فيه، الخَل: الطريق الرملي.

(2) الشمّاخ بن ضرار: الديوان، ص106، سراة اليوم: وسطه أو طواله، مُشِتٌّ: مفرق أو محير، صروم: أي تصرمه بشدة حرها، الهاجرة: حرارة وسط النهار، ينحط عنها: ينزل عنها: معشراً، عشر الحمار: تابع النهيق عشر مرات، يصوم: يصمت، الشذاة: الأذى أو الشر، العذور: الفتّاك، السيئ الخلق، الأكفال: جمل كفل وهو العجز، كُلوم: جروح.

بَاتَـــا وَبَاتَـــتْ لَيْلَـــةٌ سَـــمَّارَةٌ   حَتَّـــى إِذَا تَلَـــعَ النَّهَـــارُ مِـــنَ الغَـــدِ[1]
فَتَـــذَكَّرا عَيْنَـــاً يَطِيـــرُ بَعُوضُـــهَا   زَرْقَـــاءُ خَالِيَـــةً مِـــنَ الحُـــضَّارِ[2]

ولا يعني هذا أنّ الأمر يبقى على رسله، فعندما تـصل الأمـور إلـى اتّخـاذ القرار، فلا بُدَّ وأن يتفرّد به الحمار دون أتانه، وعليها أن تطيعه وتلبّي رغبته، فقراره لا رجعه فيه وحكمه نافذ وعزيمته لا يدنو منها الفتور:

حَتَّـــى إِذَا سَـــلَخَا جُمَـــادَى سِـــتَّةً   جَـــزْءاً فَطَـــالَ صِـــيَامُهُ وَصِـــيَامُهَا
رَجَعَـــا بِأَمْرِهِمَـــا إِلَـــى ذِي مِـــرَّةٍ   حَـــصِدٍ وَنُجْـــحُ صَـــرِيمَةٍ إِبْرَامُهَـــا[3]

وبهذا نصل إلى المرحلة الثالثة؛ ورود الماء، وللشعراء في ذلك طرائق عدّة قد تختلف في تفاصيلها، ولكنّها تعود لتنتظم في تكرارها للمحور الرئيس؛ وهو الحاجـة للماء والسعي في طلبه، فيجمع الشعراء على جعل الحمير تسوق الأتن أو الأتان حتى حافّة الماء، ولربّما وصلت وقد جفّت الحياض:

فَأَوْرَدَهَـــا حِيَـــاضَ صُـــنَيْبِعَاتٍ   فَأَلْفَـــاهُنَّ لَـــيْسَ بِهِـــنَّ مَـــاءُ[4]

أو أنّه يوصلها الماء ثم لا نعلم من أمر شربها شيئاً سـوى أنّهـا ميـاه تنـقّ ضفادعها أو أنّها مياه صافية، إذْ سرعان ما يتحوّل الشاعر إلـى الـصيّاد يـصفه أو يصف قترته:

فَأَوْرَدَهَا عَيْنَـاً مِـنَ الـسِّيفِ رِيَّـةً   بِهَـا بُـرَءٌ مِثْـلُ الفَـسِيلِ المُكَمَّـمِ[5]

---

(1) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص231، باتا: قضيا الليل، السمارة: التي لا ينام بها أحد، قلع: ارتفع وظهر.

(2) المخبل السعدي: شعر بني تميم فـي العـصر الجـاهلي، ص107، الحـضار: الـورّاد أو الصيادون.

(3) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص169، سلخا: قضيا أي الحمار والأتان، جمادى ستة: أي جمادى متمّم ستة الأشهر، جزءاً: الاكتفاء بالرطب، الصيام: الإمساك، رجعا بأمرهما: صار الـشأن إلى الحمار، المرة: القوة، الحصد: المحكم المبرم، الصريمة: العزيمة، الإبرام: الإحكام.

(4) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص130، الحياض: مناقع المياه، صنيبعات: اسم أرض، ألفاهن: وجدهن.

(5) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص347، السيف: الساحل، الرية: الغزيرة، بُرء: جمع بُرْءة: بيت الصياد، الفسيل جمع فسيلة: النخلة الصغيرة.

طَرَقَا مِنْ المُفَـدَّى غَـدِيراً صَـافِياً فِيـهِ الـضَّفَادِعُ شَـايَعَ الأَنْهَـارِ[1]
فَأَوْرَدَهَـا مَـعَ الإِبْـصَارِ ضَـحْلاً ضَـفَادِعُهُ تَنِـقُّ عَلَـى الـشُّرُوعِ[2]

وقد يذهب الشاعر في وصف الماء ويجعل الحمار يرده حتّى إذا ما أشرف عليه أخذ يتأمّله عن بعد ثمّ عاد موليّاً خوفاً من الصيّاد وحذر الموت:

عَزَمَ الـوُرُودَ فَـآبَ عَـذْباً بَـارِداً مِـنْ فَوْقِـهِ سُـدٌّ يَـسِيلُ وَأَلْهُـبُ
جُفَرٌ تَفِـيضُ وَلاَ تَغِـيضُ طَوَامِيـاً يَزْخَـرْنَ فَـوقَ جِمَـامِهِنَّ الطُّحْلُـبُ
فاعْتَامُـهُ عِنْـدَ الظَّـلاَمِ فَـسَامَهُ ثُـمَّ انْتَهَـى حَـذَرَ المَنِيَّـةِ يَرْقُـبُ[3]

وأغلب ما يكون الورود ليلاً، فتشرب مطمئنة[4] لا تخشى حبائل الصيادين[5]، وربّما أوردها متعاركة، فيطفئ الماء البارد غلّتها[6]، وغالباً ما تعوم الأتن في الماء وتختار العميق منه عند لبيد[7]، وليس دائماً تشعر بالأمان عند ورد الليل[8]، فقد يختار لها ماءً بعيداً تعود إليه القطا بعد الشرب قبل وصولها مقصدها[9]، أو ترد وقت

(1) المخبل السعدي: شعر بني تميم، ص107.
(2) تميم بن مقبل: الديوان، ص163، الإبصار: نور الصباح حيث يبصر الأشياء، الضحل: الماء القريب القعر، الشروع: شروع الماء أي وروده.
(3) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص209، آب: ورد ليلاً، والسد: جبل تسيل فيه العين، الألهب: جمع لهب: شقّ في الجبل، جفر: جمع جفرة وهي الحفرة الشديدة، الطوامي: جمع طامية وهي الملأى، يزخرن: تسمع صوت أمواجهن، الجمام جمع جم وهو معظم الماء وموجه، الطحلب: ما علا الماء من خضرة، أعتام: قصد، سامه: رازه وتأمله، انتهى: رجع دون وصول.
(4) ينظر أبو ذؤيب: الديوان، ص90.
(5) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص115.
(6) المصدر نفسه، ص108.
(7) المصدر نفسه، ص155، 170، 182.
(8) امرؤ القيس: الديوان، ص73.
(9) تميم بن مقبل: الديوان، ص117.

الغلس[1]، ويصوّر ابن قميئة دفع الحمار لأتنه باتجاه الماء بورود الموت، لذا فهي ترد متخفية على الرغم من العطش الذي يحلّ بها[2]، ولا يكاد يخرج الشمّاخ عن هذه الصور المرسومة عند الشعراء[3]، ولكنّه يقدّم في أحد المواطن صورة ربّما احتاجت لبعض التوقّف عندها وكأنّه يكمل فيها قانون الحمار الصارم الذي يطبقه على أتنه، فعندما تندفع إحداهنّ متعجّلة يكون نصيبها الموت على يدي الصيّاد:

فَلَمَّا دَنَتْ لِلْمَاءِ هِيماً تَعَجَّلَت   رَبَاعِيَّةُ لِلْهَادِيَاتِ قَدُومُ
فَدَلَّتْ يَدِيْهَا وَاسْتَغَاثَتْ بِبَرْدِهِ   عَلَى ظَمَأٍ مِنْهَا وَفِيهِ جُمُومُ[4]

وفي موطنٍ آخر تظهر التضحية التي يقدّمها الحمار لرعيّته وحرصه على خوض المخاطر قبلها، ثمّ إذا اطمأنَّ دعاها لخوض الماء:

فَخَاضَ أَمَامَهُنَّ المَاءَ حَتَّى   تَبَيَّنَ أَنَّ سَاحَتَهُ قَفِيرُ
فَلَمَّا أَنْ تَغَمَّر صَاحَ فِيهَا   وَلَمَّا يَعْلُهُ الصُّبْحُ المُنِيرُ[5]

وما أن يقترب الحمار من السيطرة أو الانتصار على قوى الطبيعة حتى يظهر أمامه عدو آخر – الصيّاد – الإنسان وهو شخصيّة مهمّة في القصّة يدخلها مرحلتها الرابعة حيث ترتفع وتيرة القص أو وتيرة البنية في القصيدة ويتوزّع المتلقّي في حواسه بين الحمار الذي عانى ظروف الطبيعة فيدخل معركة الحياة مع الإنسان، ذلك الإنسان الصيّاد الذي يرسم الشعراء حوله خيوط الحزن والألم في شخصه نفسياً وجسدياً ثم مع أسرته التي تنتظر منه ما يسدّ رمقها.

---

(1) أوس بن حجر: الديوان، ص69.

(2) عمرو بن قميئة: الديوان، ص148–151.

(3) الشمّاخ بن ضرار: الديوان، ص30، 69.

(4) المصدر نفسه، ص107، هيم: جمع أهيم وهيماء ومعناه عطاش، قدوم: كثيرة التقدم على سواها، دلت يديها: أرسلت يديها في الماء، استغاثت ببرده: حاولت إطفاء حرّ ظمئها ببرد الماء، جموح: كثرة وغزارة.

(5) المصدر نفسه، ص56، ساحته قفير: خالية لا أحد فيها، تغمر: شرب قليلاً ولم يطل خشية الخطر.

وتبقى شخصية الصيّاد متأرجحة بين الظهور والخفاء، إذ لا نجد منها عند أمرئ القيس سوى الشعور بها والخوف منها[1]، وتختفي عند لبيد، بل إنّ حمره تعلن عدم خوفها من الصيّاد وحبائله[2]، وقد يكتفي الشاعر بالإشارة إلى الصيّاد[3].

وربّما وصف الشاعر الصياد في بيت أو بيتين قبل أن تكون الرماية أو قبل أن يتحوّل إلى وصف عدّة الصيد[4]. وقد يذهب في وصف البيت أو القترة التي أعدّها الصيّاد فيشمله بحديثه:

فَأَوْرَدَهَا عَيْناً مِنَ السِّيفِ رِيَّةً بِهَا بُرَءٌ مِثْلُ الفَسِيلِ المُكَمَّمِ
بَنَاهُنَّ مِنْ ذَلاَّنَ رَامٍ أَعَدَّهَا لِقَتْلِ الهَوَادِي دَاجِنٌ بِالتَّوَمُّمِ
فَلَمَّا عَفَاهَا ظَنَّ أَنْ لَيْسَ شَارِباً مِنَ المَاءِ إلاَّ بَعْدَ طُولِ تَحَرُّمِ
وَصَادَفَ مِثْلَ الذِّئْبِ فِي جَوْفِ قُتْرَةٍ فَلَمَّا رَآهَا قَالَ يَا خَيْرَ مَطْعَمِ[5]

ولا يملّ الشعراء تكرار صفات بذاتها يسبغونها على الصياد فهو أشعث أغبر، يرتدي الأطمار وهو معيل ذو بنات صغار لا يجد ما يسدّ به رمقهنّ:

---

(1) امرؤ القيس: الديوان، ص73.

(2) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص115.

(3) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص231، ويسمّى صياده (عميرة) ويصفه – بابن التُلَيْدَه – أي من خبر البلاد، وعند الشماخ: الديوان، ص39،قانصان: العكراش (ذؤيب بن حرقوص وكعب بن سعد)، وربما اكتفوا بنسبه كما فعل أوس بن حجر فجعله من قبيلة (صُباح) الديوان: ص70، ويجعله عمرو بن قميئة (يمانيا)، الديوان: ص148، أمّا الأعشى فيجعله من (ذلان) شرح الديوان: ص347.

(4) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص209، تميم بن مقبل: الديوان، ص89، المخبل السعدي: شعر بني تميم في الجاهلية، ص107، عمرو بن قميئة: الديوان، ص148، الشماخ بن ضرار: الديوان، ص65، 107.

(5) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص347، رام: الذي يرمي بالنبل، الهوادي: جمع هادي أو هادية: التقدم، عفاها: أتاها، القترة: ناموس الصياد.

فَــــوَافَقَهُنَّ أَطْلَـــسُ عَـــامِرِيٌّ بِطَـــــــيٍّ صَـــــفَائِحَ مُتَـــــسَانِدَاتِ
أَبُــو خَمْــسٍ يَطُفْــنَ بِــهِ صِــغَارٍ غَــدَا مِـــنْهُنَّ لَــيْسَ بِـــذِي نَبَـــاتِ
مُخِفــا غَيْـــرَ أَسْــهُمِهِ وَقَـــوْسٍ تَلُـــوحُ بِهَـــا دِمَـــاءُ الهَادِيَـــاتِ[1]

ويتوسَّع أوس في رسم صورة الصيّاد الذي يصفه بأنّه مدمّر لِمَا يرمي، يبتني ناموسه من رقائق الحجارة وقد أخذت منه قسوة الطبيعة كلّ مأخـذ، فغـارت عينـاه وتشقّق لحمه من شدّة حرّ القيظ وسمومه فصار أسود اللّون. شغلته الحياة عن التـزيّن ولكن الهزال لم يضر بجسده فما زال غليظ مجتمع وكذلك بنانه خشن غليظ، ويربطـه برابطة الأخوة والدم مع القترات فإذا لم يصطد فلا بُدّ وأن يقضي يومه جائعـاً، فقـد تعوَّد اشتواء اللحم الطري من سابقات الأتن ولعلّه يتّخذ من هذه القتـرات مباتـاً لـه منتظراً الصيد مفارقاً لأهل بيته:

فَلاَقَى عَلَيْهَا مِـنْ صُـبَاحَ مُـدَمِّراً لِنَامُوسِــهِ مِـــنَ الـــصَّفِيحِ سَـــقَائِفُ
صَدٍ غَـائِرَ العَيْنَـيْنِ شَـقَّقَ لَحْمَـهُ سَـــمَائِمُ قَـــيْظٍ فَهْـــوَ أَسْـــوَدُ شَاسِـــفُ
أَزَبُّ ظُهُـــورِ الــسَّاعِدَيْنِ عِظَامُـــهُ عَلَـــى قَـــدرٍ شَـــثْنُ البَنَـــانِ جُنَـــادِفُ
أَخُـــو قُتَـــرَاتٍ قَـــدْ تَـــيقَّنَ أَنَّـــهُ إِذَا لَمْ يُصِبْ لَحْماً مِنَ الـوَحْشِ خَاسِـفُ
مُعَـــاوِدُ قَتْـــلِ الهَادِيَـــاتِ شِـــوَاؤُهُ مِـــنَ اللَّحْـــمِ قُـــصْرَى بَـــادِنٍ وَطَفَـــاطِفُ
قَصِيٌّ مَبِيتِ اللَّيْـلِ لِلـصَّيْدِ مُطْعَـمٌ لأَسْـــهُمِهِ غَـــارٍ وَبَـــارٍ وَرَاصِـــفُ[2]

(1) الشماخ بن ضرار: الديوان، ص31، الأطلس: الأغبر، عامري: منسوب إلى بنـي عـامر، الصفائح: جمع صفيحة وهي النصل العريض، أبو خمس: خمس بنات صغار، النبات: الزاد، المخف: الخالي اليد الفقير.

(2) أوس بن حجر: الديوان، ص70–71، المدمر: الذي يدمر ما رمى بقتله، الناموس: القتـرة، بيت الصائد: الصفيح: صخر رقاق يبنى بها البيت، صد: عطشان، سمائم قيظ: شـدة الحـر، شثن النبات: خشن غليظ، القترات: جمع قترة وهي بيت الصائد، خاسـف: مهـزول جـائع، القصرى: ما يلي الكشح وهي أسفل الأضلاع، رخصة طرية، الطفاطف: جمع طفطفة وهـي اللحم الرخص من مراق البط أو هي أطراف الأضلاع، قصي مبيت الليل: لا يبيت مع أهلـه إنما يبيت مع الوحش، غار أي من غراه يغروه إذا طلاه بالغراء، الرصفة: ما يشدّ على صرر السهم.

ولعلّنا نصل بهذا إلى حبكة القصّة أو أعلى درجة توتُّر في القصيدة، حيث يطلق الصائد سهمه باتجاه الحمار أو أتنه، ويوشك الشاعر أن يضع سهم الصائد في مقتل من الهدف، إذ يجعله يقترب من الصياد ويكشف عن مواطن ضعفه ومعوراته ومقاتله، ويجعله ينسى الخوف إمّا لشدّة الظمأ أو لعدم كشفه القانص، وبعد ذلك كلّه يصف لنا الصائد بأنّه محترف لمهنته معانٍ منها ومجرب فيها وقد أحضر كافة لوازم الصيد وامتلك قوساً موصفه، إلاّ أنّه ولغاية في نفس الشاعر يجعل السهم يطيش ويتقصف بعيداً عن هدفه:

تَرَدَّى بُرْأَةً لَمَّا بَنَاهَا تَبَوَّأَ مَقْعَداً مِنْهَا خَفِيَّا
فَلَمَّا لَمْ يَرَيْنَ كَثِيرَ ذُعْرٍ وَرَدْنَ صَوَادِياً وِرْدَاً كَمِيَّا
فَأَرْسَلَ وَالمَقَاتِلُ مُعْوِرَاتٌ لِمَا لاَقَتْ ذُعَافاً يَثْرِبِيَّا
فَخَرَّ النَّصْلُ مُنْقَعِصاً رَثِيماً وَطَارَ القِدْحُ أَشْتَاتاً شَظِيَّا(1)

والصورة تتكرّر بشكلٍ مختصرٍ عند آخر:

مُخِفّاً غَيْرَ أَسْهُمِهِ وَقَوْسٍ تَلُوحُ بِهَا دِمَاءُ الهَادِيَاتِ
فَسَدَّدَ إِذْ شَرَعْنَ لَهُنَّ سَهْماً يَؤُمُّ بِهِ مُقَاتِلَ بَادِيَاتِ(2)

ولا يخالط الصائد شكّ في سقوط الحمار:

فَأَرْسَلَهُ مُسْتَيْقِنَ الظَّنِّ أَنَّهُ مُخَالِطُ مَا تَحْتَ الشَّرَاسِيفِ جَائِفُ
فَمَرّ النَّضِيُّ لِلذِّرَاعِ وَنَحْرِهِ وَلِلْحَيْنِ أَحْيَاناً عَنِ النَّفْسِ صَارِفُ(3)

---

(1) عمرو بن قميئة: الديوان، ص151–153، تردّى: دخل فيها، البرأة والدجنة والقترة والناموس: بيت الصائد، صوادياً: عطاشاً، كميا: خفيا، المقاتل: المواضع التي إذا أصيب فيها صاحبها لا يكاد يسلم، معورات: الواضحات البينات للطعن، الذعاف: السمّ يقتل من ساعته، يثربي: نسبة إلى يثرب، منقعص: ملتوٍ، رثيم فيه دم أو هو المنكسر وكل ما كسر أو لطّخ بالدم فهو رثيم، القِدْح: السهم قبل أن ينصل ويراش، الأشتات: المتفرّق.

(2) الشمّاخ بن ضرار: الديوان، ص31، المخف: الخالي اليد الفقير، شرعن: بدأن الشرب.

(3) أوس بن حجر: الديوان، ص72، الشراسف: أطراف الأضلاع الرخصة من أطراف الصدر، الجائف: أن تصير الرمية إلى الجوف فيخترقه السهم، النضي: اسم للقدح نفسه إذا لم ينصل ولم يراش، مرَّ بذراعيه ونحره: أي لم يصبه، الحين: المنية.

وعند الأعشى يجعل السهم يمرّ من تحت لبانته[1] ويكرّر الشعراء عبارة تفيد أخطاء السهم هدفه ((فَلَمْ تَكُ غَيْرَ خاطِئَةٍ))[2]، ((فرَمَى فَأَخْطَأَهُ))[3]، ((فرَمَى فَأَخْطَأَهَا))[4].

ويرصد الشاعر حركة الصائد والتي تظهر الأثر النفسي الذي أحدثه الفشل في إيقاع الحمار، وكأنَّ الشاعر كان في القترة مع الصائد أو أنّه استكشف دخيلته ساعة الحدث:

فَعَضّ إِبْهَامِ اليَمِينِ نَدَامَةً ... وَلَهّفَ سِرّاً أُمَّهُ وَهْوَ لاَهِفُ[5]
فَرَمَى فَأَخْطَأَهَا ولَهَّفَ أُمَّهُ ... ولِكُلِّ مَا وَقَّى المَنِيَّةَ صَارِي[6]
فَلَهّفَ أُمَّهُ لَمّا تَوَلَّتْ ... وَعَضَّ عَلَى أَنَامِلَ خَائِبَاتِ[7]

ونجد عند شاعر آخر امتداد الأثر من الصائد إلى أسرته التي تنتظر الغذاء هنالك في البيت، فقد وثقوا باللحم منه حيث يعود صباحاً أو مساءً، فالأمر عندهم ذو جلل، ولعلَّ الزوج أكثر من يدرك عِظَم مصيبة الجوع التي لحقت بالصغار:

وَعَضَّ عَلَى أَنَامِلِهِ لَهِيفَاً ... وَلاَقَى يَوْمَهُ أَسَفَاً وَغِيَّا
وَرَاحَ بِحِرَّةٍ لَهِفَاً مُصَاباً ... يُنَبِّئُ عِرْسَهُ أَمْراً جَلِيَّا
فَلَوْ لُطِمَتْ هُنَالِكَ بِذَاتِ خَمْسٍ ... لَكَانَا عِنْدَهَا حِتْنَيْنِ سِيَّا

(1) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص347.

(2) تميم بن مقبل: الديوان، ص90.

(3) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص211.

(4) المخبل السعدي: شعر بني تميم في الجاهلية، ص107.

(5) أوس بن حجر: الديوان، ص72، عض على الإبهام فعل كل من فاته شيء طلبه أو يريده، ولهف: قال يا لهف أمّاه.

(6) المخبل السعدي: شعر بن تميم في العصر الجاهلي، ص107، الصاري: المصير.

(7) الشماخ بن ضرار: الديوان، ص31، تولّت: رجعت ناحية والضمير يعود على الأتن الفّارّة.

وكَـــــانُوا وَاثِقِـــينَ إِذَا أَتَـــــاهُمْ بِلَحْـــــمٍ إِنْ صَـــــبَاحَاً أَوْ مُـــــسِيًّا[1]

أمّا حمار الوحش وأتنه، فقد ولّت هاربة تطلب النجاة بعد أن جالــت جولــة[2] يعلوها رهج قتام[3]، وقد يركضان معاً ركضاً متواصلاً حتى يصلا منطقــة معينــة، ويحثّها على الجري[4]. وبهذا تنتهي قصّة حمار الوحش إلاّ عند بعض الشعراء، حيث يجعل الحمار يعشّر ويسوف بمنخرية وكأنّه جذلاً[5].

وربّما أوقعت أحداث القصّة متلقّيها فــي خيبــة الأمــل دبرتهــا المفارقــات والمفاجآت التي تعترض أفق التوقعات لدى المتلقّي، فحمار الوحش يولي مع أتنه دون أن يقضي لبانته، ويوشك أن يقتله الظمأ، والصيّاد يقفل راجعاً إلى بيتــه دون تحقيــق رغبة أو حاجته الماسة للغذاء، فلا الحمار يطفئ صداه ولا الصائد يسد رمقه[6].

ولعلّ أكثر الشعراء تكراراً لهذه القصة هو الشمّاخ بن ضرار الذي كرّرها في ديوانه ما يزيد على عشر مرات، وقد تنبّه القدماء لهذا ولاحظوا دقــة وصــفه لهــا: ((وأمّا الحمر الوحشية والقسي فأوصف الناس لها الشماخ، شهد لــه بــذلك الحطيئــة والفرزدق وهذان يجيدان صفات الخيل والقسي أيضاً والنبل))[7].

([1]) عمرو بن قيمئة: الديوان، ص153-154، الأنامل: جمع أنملة وهــي رأس الإصــبع وقيــل المفصل الأعلى الذي فيه الأظفر، الحِرَّة والحرارة: العطش وقيل الشدة، عرسه: امرأته، جلياً: عظيماً، لطمت: ضربت على وجهها، بذات خمس: اليد إشارة إلى الأصابع الخمس، حثثــان: مثلان، وسيان: مثلها.

(2) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص347، زهير بن أبي سلمى: شعره، ص211، أوس بــن حجر: الديوان ص73.

(3) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص347، المخبل السعدي: شعر بنــي تمــيم فــي العــصر الجاهلي، ص107.

(4) المخبل السعدي: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص107، أوس بن حجر: الديــــوان، ص73.

(5) أوس بن حجر: الديوان، ص73.

(6) د، وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص149.

(7) ابن رشيق: العمدة، ج2، ص227.

وقد وجدنا إحدى القصائد في ديوانه وقد خصصت بكاملها لقصّة حمار الوحش، حيث تنتهي القصة وقد قتلت إحدى الأتن وولّى الحمار مع بقية القطيع هارباً طالباً السلامة لنفسه(1). وربّما وجدنا وشائج خفيّة بين هذه القصة – من بين القصص التي تردّد في تشبيه الناقة في حمار الوحش – وبين قصّة البقرة الوحشية التي تفقد فرقدها.

7.3 البقرة الوحشية:

تتكرّر قصّة البقرة الوحشيّة في الشعر الجاهلي، وربما توافق الشعراء على وضع البقرة الوحشية في الظروف نفسها التي وضع فيها الثور الوحشي وحمار الوحش، وقد تزيد ظروفها قساوة على سابقيها، من مقاومة للطبيعة والإنسان، وتفارقهما في الصورة التي ارتسمت لها، إذ ركّز الشعراء على تصوير النواحي الحسيّة في القصتين السابقتين، بينما يسعى الشاعر في قصة البقرة إلى إبراز العامل النفسي فيها ودور عاطفة الأُمومة التي تظهر بشكل جليّ عقب فقدان البقرة لصغيرها.

ويمكن عرض القصّة بشكل مبسَّط على النحو التالي:

يحاول الشعراء وضع البقرة في ظروف خاصة، أصعب ما يمكن أن تكون؛ وذلك عندما تنعزل عن القطيع تراعي جؤذرها، ولكنها بحاجة إلى الغذاء كما هو أيضاً، فتنطلق سائمة في المرعى تاركة الصغير في مكان آمن – على ما تعتقد – وتأخذها الغفلة، وغيرها لا يغفل عنه إذ هو مغنم للسباع التي تترصّده وتخاتلها إليه، حتى إذا اجتمع في ضرعها بعض اللبن، سرى في عروقها حسّ الأُمومة وفاقت من غفلتها، وارتدّت تقصد شق نفسها، وقد خبرت مخدعه، فلم تجد إلاّ أشلاءه ممزّقة أو بعضها والطير تحجل حوله، أو تعثر على رشقات دم تلوّن الأرض وترسم نتيجة الغفلة، وتذهل لهول الموقف، وشدّة الحسرة والندم، وربما لا يستقر في روعها أنّها فقدته، وأنّه أمر مقضي منتهٍ، فتديم البحث عنه، وقد جفت نفسها الرعي حتّى يغدو ضرعها حشفاً، والطبيعة لا تزيد حالها إلاّ سوءاً؛ فالليل يدلهم والعاصفة ترافقه والرياح تحصبها بالرمال، ويسربلها المطر، فتلجأ إلى كنف شجرة لا تطمئن إلى

---

(1) الشماخ بن ضرار: الديوان، ص108.

حفرها، فكلما حفرت كناسها تهدم وهي في ذلك كله تعالج ذكرى فقيدها وتعتصر نفسها عليه، ولا بُدّ وأن ينقضي الليل ويتنفّس الصباح فتغدو على عجل – والخوف يخالط نفسها، وإذا بالقانص بانتظارها وكلابه المضرية ترقبها، فتولي هاربة، ولكن الكلاب تلحق بها، فتكرّ عليها ويبدأ الطعان وتفوق من فزعها ناجية.

وربّما وضعها بعض الشعراء في حيرة بين إدراك نفسها في الهرب وطلب النجاة، وبين طلبها صغيرها ومعاودة البحث عنه، فتغلب عليها غريزة الحياة أو حبّها للحياة على طلب المفقود أو غريزة الأُمومة فتولي هاربة لا تلوي على شيء حتى تلحق بها الكلاب فترتدّ إليها.

ويتوصّل الشاعر لسرد أحداث القصّة من خلال تشبيه ناقته بالبقرة:

كَعَيْنَاءَ ضَلَّ لَهَا جُؤْذَرٌ ... بِقُنَّةِ جَوٍّ فَأَجْمَادِهَا[1]

كَخَنْسَاءَ، سَعْفَاءِ المَلَاطِمِ، حُرَّةٍ ... مُسَافِرَةٍ، مَزْؤُودَةٍ أُمِّ فَرْقَدِ[2]

تَنْجُو كَذلِكَ، أَوْ نَجَاءَ فَرِيدَةٍ ... ظَلَّتْ تَتَبَّعُ مَرْتَعاً بِالفَرْقَدِ[3]

أَوْ نَعْجَةٌ مِنْ إِرَاخِ الرَّمْلِ أَخْذَلَهَا ... عَنْ إِلْفِهَا وَاضِحُ الخَدَّيْنِ مُكْحُولُ[4]

فَبَعَثْتُ هِلْوَاعَ الرَّوَاحِ كَأَنَّهَا ... خَنْسَاءُ تَتْبَعُ نَائِيَاً مِخْرَاقَا[5]

---

(1) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص125، العيناء: البقرة الوحشية، سميت بذلك لسعة عينها، الجؤذر: ولد البقرة الوحشية، قنّة جو: موضع، الأجماد: المفازات والأراضي الصعبة.

(2) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص181، الخنساء: بقرة قصيرة الأنف، سعفاء الملاطم: سوداء الخدين فيحمرة، الحرة: الكريمة العتيقة، مسافرة: خارجة من أرض إلى أرض، المزؤودة: المذعورة، الفرقد: ولد البقرة.

(3) المصدر نفسه، ص231، تنجو: تسرع، الفريدة: البقرة المنفردة، الفرقد: ولد البقرة، وقوله بالفرقد أي معه.

(4) تميم بن مقبل: الديوان، ص384، النعجة: البقرة الوحشية، الإراخ: الإناث من بقر الوحش، أخذل: خلف، واضح الخدين: ولد البقرة الوحشية.

(5) الشماخ بن ضرار: الديوان، ص82، هلواع الرواح: سريعة السير، نائيا مخراقا: ولد البقرة المبتعد النائي.

كَأَنَّهَا بَعْـدَمَا أَفْـضَى النِّجَـادُ بِهَـا   بِالـــشَّيِّطَيْنِ مَهَـــاةٌ تَبْتَغِـــي ذَرَعَـــا[1]
كَأَنّهَـــا بَعْـــدَمَا أَفْنَيْـــتُ جُبْلَتَهَـــا   خَنْـــسَاءُ مَـــسْبُوعَةٌ قَـــدْ فَاتَهَـــا بَقَـــرُ[2]
أَفَتِلْـــكَ أَمْ وَحْـــشِيَّةٌ مَـــسْبُوعَةٌ   خَـــذَلَتْ وَهَادِيَـــةُ الـــصِّوَارِ قِوَامُهَـــا[3]

ويتّضح من هذه الأبيات أنّ البقرة في جميعها جاءت مطفلة، فإما تكشف عــن مرافقة البقرة لولدها، وإمّا يأتي المفتتح معلناً فَقْـد الأم لـصغيرها كمـا عنـد لبيـد والأعشى، ويبقي الشماخ على صحبة البقرة لـصغيرها، ويجعلهمـا يعانيـان الليلـة القاسية، ويصفه وكأنّه الأسير الذي تباعد عنه أهله، ثمّ إذا جاء الصباح يضعهما أمــام الصيّاد وضواريه ويدخل في قصّة حمار وحشي يشبه به ناقته أيضاً.

وأرى أن أتتبّع تكرار الخطوات الرئيسة في القصّة.

وتتداخل مراحل القصة بحيث يصعب تتبّع كل مرحلة بشكل منفصل – وعلــى وجه الخصوص – تلك المراحل الأولى التي تغفل فيها البقرة عن ولدها فتغتاله السباع وتعود للبحث عنه؛ ولِنَتَجَنّب التكرار في الاستشهاد، عمدنا إلى جعل هذه مرحلة واحدة ندرس تكرارها عند الشعراء ثم نتبع تكرار الخطوات التالية، وهي المبيت، ومواجهــة الصياد في الصباح ثمّ الهروب والعودة للدفاع ضد الكلاب.

وقد تختفي المرحلة الأولى عند بعض الشعراء، ويكتفي الشاعر بالإشارة إلــى الفقدان في المفتتح، وينتقل إلى وصف المبيت[4]، في حين يوقف بعضهم القصة علــى هذه المرحلة، فيفصل في وصف البقرة، وصفاً نفسيّاً، ينعكس في بعض جوانبه علــى جوانحها، ويجعلها تجرّد من نفسها شخصاً يخاطبها، أو هو مونولوج داخلي، يتحــرّك بين نفس البقرة وخافقها.

---

(1) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص202، الشيطين: اسم مكان، الجؤذر: ابن البقرة الوحشية.

(2) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص59، الجُبلة: السنام، مسبوعة: أكل السبع ولدها، فاتهــا: ســبقها فأصبحت وحيدة.

(3) المصدر نفسه، ص171، الهادية التي تهدي الصوار تكون أوّله، الــصوار: قطيــع البقــر، قوامها: أنها تهتدي بأول الصوار.

(4) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص59، الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص125.

قَالَتْ لَهَا النَّفْسُ: كُونِي عِنْدَ مَوْلِدِهِ إِنَّ المُسَيْكِينَ إِنْ جَاوَزْتِ مَأْكُولُ
فَالقَلْبُ يَعْنَى بِرَوْعَاتٍ تُفَزِّعُهُ وَاللَّحْمُ مِنْ شِدَّةِ الإِشْفَاقِ مَخْلُولُ
تَعْتَادُهُ بِفُؤَادٍ غَيْرِ مُقْتَسَمٍ وَدِرَّةٍ لَمْ تَخَوَّنْهَا الأَحَالِيلُ(1)

ثمّ ينتقل إلى وصف ذلك السبع الذي التهم صغير البقرة، ويستطرد في وصفه، بين وصف حسّي وحركي.

ولا يخفى تنقّل الشاعر بين أساليب السرد، فقد بدأ باسترجاع خارجي ويتلوه بتوظيف أسلوب الحوار الداخلي، ويلج في وصفٍ سردي، ثمّ يعود لبداية القصة، أو بداية الأحداث؛ أي القص الداخلي، وربما وفق الشاعر في خروجه على مسار الشعراء الذين اعتمدوا على حاسة النظر وإدراك الفجيعة عند مشاهدة البقرة للأشلاء والدم، ولكن الشاعر يوفر حاسة أخرى لهذه اللحظة، حاسة السمع، فالبقرة تدرك الكارثة التي حلّت بها عن بُعد، وقد يكون التصوير السمعي الذي اختاره الشاعر أعمق، وأكثر إثارة لمشاعر المتلقّي، وعلينا ألاّ ننسى أنّ الشاعر يعتمد على التأثير والعدوى في نقل المشاعر، فالأثر الذي أحلّه الشاعر في البقرة لحظة سماعها –الثغوة الأولى– فجعلها تغصّ فيما تقضمه من رقيق النبات الذي خالط ريقها، الأثر نفسه الذي ربما افترض الشاعر إسقاطه على المتلقّي، وترتد البقرة على عقبيها باحثة حيث خبرت مربضه، ولكنّها لا تمتلك السيطرة على نفسها كفتاة أضاعت سوارها، فانتفضت تبحث عنه وقد ذهلت عن إكمال تخضيب أظفارها:

لَمَّا ثَغَا الثَّغْوَةَ الأُولَى فَأَسْمَعَهَا وَدُونَهُ شُقَّةٌ مِيلاَنِ أَو مِيلُ
كَادَ اللُّعُاعُ مِنَ الحَوْذَانِ يَسْطَحُهَا وَرِجْرِجٌ بَيْنَ لِحْيَيْهَا خَنَاطِيلُ
تَذْرِي الخُزَامَى بِأَظْلاَفٍ مَخذْرَفَةٍ وَوَقْعُهُنَّ إِذَا وَقَعْنَ تَحْلِيلُ

---

(1) تميم بن مقبل: الديوان، ص384–385، كوني عند مولده أي بقربه، المسيكين: ولد البقرة، يعنى: من العناء الشقاء والهم، الروعات: المخاوف الكبيرة، المخلول من اللحم: الضعيف الذي لم تقوَ عظامه ولم ينضم بعضه إلى بعض، الفؤاد غير مقشم: توحد همّها في صغيرها، الدرة: اللبن، لم تخونها: لم ينقص لبنها، الأحاليل: جمع إحليل وهو العرق الذي يخرج منه لبن الضرع.

حَتَّى أَتَتْ مَرْبِضَ المِسْكِينِ تَبْحَثُهُ وَحَوْلَهَا قِطَعٌ مِنْهُ رَعَابِيلُ
بَحْثَ الكَعَابِ لِقُلْبٍ فِي مَلاَعِبِهَا وَفِي اليَدَيْنِ مِنَ الحِنَاءِ تَفْصِيلُ(1)

أمّا الصورة الثالثة لهذه المرحلة، فهي تأتي كجزء من القصة ويتكرّر هنا النموذج عند عددٍ من الشعراء:

بَيْنَا تُرَاعِيهِ، بِكُلِّ خَمِيلَةٍ يَجْرِى عَلَيْهَا الطَّلُّ، ظَاهِرُهَا نَدِي
غَفَلَتْ فَخَالَفَهَا السِّبَاعُ، فَلَمْ تَجِدْ إِلاَّ الإِهَابَ، تَرَكْنَهُ بِالمَرْقَدِ(2)
طَبَاهَا ضَحَاءٌ، أَو خَلاَءٌ فَخَالَفَتْ إِلَيْهِ السِّبَاعُ، فِي كِنَاسٍ، وَمَرْقَدِ
أَضَاعَتْ فَلَم تُغْفَرْ لَهَا خَلَوَاتُهَا فَلاَقَتْ بَيَانَاً، عِنْدَ آخِرِ مَعْهَدِ
دَمَاً عِنْدَ شِلْوٍ تَحْجُلُ الطَّيْرُ حَوْلَهُ وَبَضْعَ لِحَامٍ فِي إِهَابٍ، مُقَدَّدِ(3)

وتتكرّر هذه المرحلة عند الأعشى ويقدّمها بأسلوب درامي يظهر من خلاله المفارقة التي يقوم عليها قانون الطبيعة، أو تدور به عجلة الحياة: ((ولد يفرسه الوحش وأم غافلة شغلتها عنه لذَّة الحياة فأنفقت نهارها بين قطيع من الثيران، ثمّ استيقظ في صدرها صوت الأُمومة حين امتلأ ضرعها باللبن فعجلت إليه ترضعه –لو أنّه حيّ يرضع))(4).

---

(1) ابن تميم بن مقبل: الديوان، ص388–389، ثَغَا: صاح أي ولد البقرة الوحشية، الشقة: المسافة البعيدة، اللعاع: أول ما ينبت النبات رقيقاً ناعماً، الحوذات: نبات سهلي طيّب الطعم تأكله الظباء، يسطحها: يقتلها، الرجرج: اللعاب أي الرِّيق الذي يترجرج في فمها، اللحيان: جانبا الحنك، الخناطيل: صفة للعاب الذي يعترض الفم للزوجته، تذري: تبعثر، الخزامى: ريحان طيب، المخذرفة: المحدرة، التحليل: القليل اليسير، الرعابيل: جمع رعبولة: القطع الممزّقة، بحث الكعاب: بحث الفتاة أضاعت سوارها، القلب: السوار، تفصيل: تخضيب جزء من الأظفار وترك أخرى.

(2) زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص232، الطل: الندى، ظاهرها ندي: أي لم يصل لأصولها لقلّتها، خالفتها السباع؛ أي جاءت إليه بعد ذهابها عنه، الإهاب: الجلد.

(3) المصدر نفسه، ص182–183، طباها ضحاء: دعاها المرعى، أضاعت: أي تركت ولدها وغفلت عنه، البيان: ما استبانت به عقر ولدها، آخر معهد: آخر موضع، الشلو: بقية الجسد، البضع جمع بضعة واللحام جمع لحم، الإيهاب: الجلد، المقدّد: المخرق، الممزّق، تحجل الطير حوله: تمشي مشى المقيد، الحِجْل: القيد.

(4) وهب روميّة: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص120.

أَهْوَى لَهَا ضَابِئٌ فِي الأَرْضِ مُفْتَحِصٌ   لِلَّحْمِ قِدَماً خَفِيُّ الشَّخْصِ قَدْ خَشَعَا
فَظَلَّ يَخْدَعُهَا عَنْ نَفْسِ وَاحِدِهَا   فِي أرضِ فَيْءٍ بِفِعْلٍ مِثْلُهُ خَدَعَا
حَانَتْ لِيَفْجَعُهَا بِابْنٍ وَتُطْعِمَهُ   لَحماً فَقَدْ أَطْعَمَتْ لَحْمَاً وَقَدْ فَجَعَا
فَظَلَّ يَأْكُلُ مِنْهَا وَهْيَ رَاتِعَةٌ   حَدَّ النَّهَارِ تُرَاعِي ثِيرَةً رُتُعَا
حَتَّى إِذا فَيْقَةٌ فِي ضَرْعِهَا اجْتَمَعَتْ   جَاءَتْ لِتُرْضِعَ شِقَّ النَّفْسِ لَوْ رَضَعَا
عَجْلاً إِلَى المَعْهَدِ الأَدْنَى فَفَاجَأَهَا   أَقْطَاعُ مَسْكٍ وَسَافَتْ مِنْ دَمٍ دُفَعَا[1]

نلحظ اعتماد الشاعر على انتقاء الألفاظ، وإقامة السياق المفضي لرفع وتيرة القصّ، من خلال تتابع الأحداث، وشحنها بثنائية الضعف – ابن البقرة – والقوة – السبع – والتي بنيت على ثنائيّة الغياب والحضور غياب البقرة أدى إلى حضور الوحش والذي نتج عنه في النهاية حضور البقرة وغياب صغيرها إلاّ الأشلاء، ويسبغ الشاعر ذلك بعاطفة الأمومة، لأم امتلأ ضرعها لبناً وعادت لترضع صغيرها فلم تجد منه إلاّ ما يدلّ على افتراسه، لذا صوّرها الشاعر وكأنَّ السبع يأكل منها وليس من الصغير[2].

أمّا المرحلة التالية فهي دخول الليل والمبيت، وقد تختفي هذه المرحلة من القصّة ولكنها تظهر ضمناً[3]، أو تغيب كليّاً[4]، وقد يلمّ بها الشاعر إلماماً عاماً:

فَبَاتَتْ بِشَجْوٍ تَضُمُّ الحَشَا   عَلَى حُزْنِ نَفْسٍ وَإِيحَادِهَا[5]
حَتَّى إِذَا مَا انْجَابَ عَنْهَا لَيْلُهَا   وَتَلَدَّدَتْ بِالرَّمْلِ أَيَّ تَلَدُّدِ[6]

---

(1) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص202، الضابئ: الملتصق، المفتحص: الآوي إلى جحره، الفيء: الظل، الراتعة: الآكلة في خصب وسعة، حد النهار: النهار بكامله، الفيقة: الرعشة التي تصيب الأنثى عندما تهم بإرضاع ولدها، ولعلّ المقصود هنا اجتماع اللبن في الضرع، شقّ النفس: ابن البقرة لأنّه يعدُّ قطعة من أُمه، سافت: شمت.

(2) وانظر تكرار الأحداث عند لبيد: الديوان، ص171.

(3) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص202.

(4) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص183.

(5) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص125، ايحادها: تفرّدها وعزلتها، الشجو: الهم والقهر.

(6) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص232، انجاب: انكشف، تلددت: ترددت وتلفتت تطلب ولدها.

ويفصّل بعضهم في هذه المرحلة ويتّخذ منها إحدى المرتكزات التي تظهر قهر الطبيعة للبقرة والعقبات التي تواجهها عقب فقدها لصغيرها:

بَاتَــتْ وَأَسْــبَلَ وَاكِــفٌ مِــنْ دِيمَــةٍ يُــرْوِي الخَمَائِــلَ دَائِمــاً تَــسْجَامُهَا
يَعْلُــو طَرِيقَــةَ مَتْنِهَــا مُتَــوَاتِرٌ فِــي لَيْلَــةٍ كَفَــرَ النُّجُــومَ غَمَامُهَــا
تَجْتَــافُ أَصْــلاً قَالِــصاً مُتَنَبِّــذاً بِعُجُــوبِ أَنْقَــاءٍ يَمِيــلُ هُيَامُهَــا
وَتُضِيءُ فِــي وَجْــهِ الظَّــلامِ مُنِيــرَةً كَجُمَانَــةِ البَحْــرِيِّ سُــلَّ نِظَامُهَــا[1]

وفي قصيدة أخرى تظهر المعاناة بشكل أكبر، فالبقرة التي لجأت إلى الشجرة مع حلول الظلام تعاني مرارة وذكرى الفقد، وتتحمّل الظروف الجوية المحيطة من رياح ومطر، كما أنّ بيتها الذي كلما حاولت بناءه ينهار، وتبقى الليل مسهدة حتى تنحسر عنها النجوم وكاد يتكشّف الصباح:

لَيْلَتَهَــا كُلَّهَــا حَتَّــى إِذَا حَــسَرَتْ عَنْهَا النُّجُــومُ وَكَــادَ الــصُّبْحُ يَنْــسَفِرُ[2]

وتبدأ المرحلة التالية، منذ طلوع الفجر، وقد يختلف الشعراء في تفاصيلها وإن تكرّرت كمرحلة من القصة عند أغلب الشعراء، فربّما اكتفى الشاعر بدفع البقرة إلى عرض الصحراء مكتفياً بإظهار علامات الحزن والألم عليها[3]. وربّما تواجه الصياد وكلابه الضارية التي تشبه نبلاً في سرعتها، فيجعل البقرة تنطلق مسرعة لا تلوي على شيء[4]. ولكنهم يسعون إلى التفصيل في مواطن أخرى، فما إنْ يشرق الصباح حتى تواجه البقرة عدوّها الآخر بعد الطبيعة ومصاعبها، فيصحبها الصيّاد وضراؤه من حوله، فتجول وتنطلق مسرعة، حتّى إذا برزت في الفضاء لا ستر لها دون الكلاب، وأيقنت أنّها لاحقة لها لا محالة، أرشدت وانعطفت عليها تحمي جسدها

---

(1) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص172، أسبل: سال واسترخى، واكف: مطر يكف، ديمة: مطر يدوم ويسكن، كفر: ستر وغطّى، تجتاف: تدخل في جوفه وتستكن، الأصل هنا أصل الشجرة، متنبذاً: ذاهباً إلى الأعلى، العجوب جمع عجب أصل الذنب وهو طرف الرمل هنا: تضيء: البقرة من شدّة بياضها، وجه الظلام: أوله، سل نظامها: سل خيطها وهوت متساقطة.

(2) المصدر نفسه، ص59، الصبح ينسفر: ينكشف ويضيء.

(3) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص232.

(4) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص202.

بِرَوْقِها تشكّ به الضلوع وتنجو بنفسها[1]، والبقرة دائمة التوجُّس والتخوُّف من الصيّاد، وقد ينسبه الشاعر فهو من (غوث)، فتقرر الهرب بعد أن حاولت البحث ثانية عن صغيرها المفقود، وتجول مسرعة، فتفاجأ بأنّ الطرق والمسارب قد سدَّت، وقعد لها الصيّادون – كل مقعد. فتشد هاربة والكلاب من حولها – تبذ – من كان خلفها وتطعن من سبقها وتقدّمها من الكلاب، وليس من مجال للانتظار، أو إدارة حرب من حالة الثبات، فالزمن لا يسعفها والرماة بإثرها حتّى تجعل بينها وبين الكلاب حاجزاً من الغبار كدخان الغرقد المرتفع:

فَأَنْقَذَهَا مِنْ غَمْرَةِ المَوْتِ أَنَّهَا   رَأَتْ أَنَّهَا إِنْ تَنْظُرِ النَّبْلَ تُقْصَدِ
نَجَاءٌ مُجِدٌّ لَيْسَ فِيهِ وَتِيرَةٌ   وَتَذْبِيبُهَا عَنْهَا بِأَسْحَمَ مِذْوَدِ
وَجَدَّتْ فَأَلْقَتْ بَيْنَهُنَّ وَبَيْنَهَا   غُبَاراً كَمَا فَارَتْ دَوَاخِنُ غَرْقَدِ
بِمُلْتَئِمَاتٍ كَالخَذَارِيفِ قُوبِلَتْ   إِلَى جَوْشَنٍ خَاظِي الطَّرِيقَةِ مُسْنَدِ[2]

وترد القصّة عند لبيد في قصيدتين، تجيء في الأولى بشكل مختصر، وإن اشتملت على خطواتها كاملة، فالبقرة تغادر كناسها مبكّرة على عجل تنازعها مشاعر الحنين إلى الصغير ومشاعر الخوف والفزع من القانص فيصدق حدسها، فتلاقيه – يسعى بأكلبه المدربة الجسورة فتولي هاربة ويدركها – أولى سوابقها، فتثيب إلى رشدها فترجع إليها طاعنة جواشنها وقد فارقها الفزع[3].

---

(1) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص126.

(2) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص185-186، غمرة الموت: شدّته وكربته، انتظرت النبل: أي أصحاب النبل، تقصد: تقتل، النجاء: السرعة في السير والمعنى أنقذها نجاء، الوتيرة: التلبث والفترة، التذبيب: أن تذب الكلاب عن نفسها، الأسحم: القرن الأسود، المذود: الذي تدفع به عن نفسها، دواخن جمع دخان، وقيل واحدته داخنة، الغرقد: شجر، ملتئمات: القوائم يشبه بعضها بعضاً، الخذاريف: التي يلعب بها الصبيان، إلى جوشن أي مع جوشن وهو الصدر، الخاظي: كثير اللحم المتراكم، الطريقة: اللحمة على أعلى الصدر، السند: الذي أسند إلى ظهرها.

(3) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص60.

وأخال لبيداً أكثر الشعراء تفصيلاً واعتناءً بقصّة البقرة في قصيدته الثانية، فبعد انحسار الظلام تخرج مبكّرة فتزل قوائمها عن الرمل الندي، ونكتشف أنّ البقرة أمضت سبعة أيّام ليلها ونهارها تبحث عن الصغير الذي أخفته بطون السباع، فجفت نفسها الراحة والنوم والطعام وغدا ضرعها حشفاً لا درَّ فيه ولم يكن ذلك من إرضاع وإنما مما عانت وذكرنا، وما هي كذلك حتى تسمع نبأة خفيّة خبرتها من غير عدوها الأول أو السابق – الطبيعة والوحش – إنّه القانص، وعندئذٍ تطغى رغبة الحياة على غريزة الأُمومة، وتبدأ حربها مع الإنسان:

فَغَدَتْ كِلاَ الفَرْجَيْنِ تَحْسَبُ أَنَّهُ ... مَوْلَى المَخَافَةِ خَلْفُهَا وَأَمَامُهَا
حَتَّى إِذَا يَئِسَ الرُّمَاةُ وَأَرْسَلُوا ... غُضْفاً دَوَاجِنَ قَافِلاً أَعْصَامُهَا
فَلَحِقْنَ وَاعْتَكَرَتْ لَهَا مَدْرِيَّةٌ ... كَالسَّمْهَرِيَّةِ حَدُّهَا وَتَمَامُهَا
لِتَذُودَهُنَّ وَأَيْقَنَتْ إِنْ لَمْ تَذُدْ ... أَنْ قَدْ أَحَمَّ مَعَ الحُتُوفِ حِمَامُهَا
فَتَقَصَّدَتْ مِنْهَا كَسَابِ فَضُرِّجَتْ ... بِدَمٍ وَغُودِرَ فِي المَكَرِّ سُخَامُهَا(1)

وبهذا يكرّر لبيد نجاة البقرة، ويلحق الأذى بالكلاب، ولم يتفرّد بهذا وإنما هي السنّة التي اتّبعها الشعراء في قصيدة الرحلة، ولم يكن القدماء بمنأى عن هذا فقد فطن الجاحظ لهذه الملاحظة وأطلقها نظرية إذ يقول: ((ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثيّة أو موعظة، أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً، وقال كأنّ ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب وربما قتلتها، وأما

(1) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص173–174، يروى (فعدت) من العدو، الفرجين: المفرد الفرج وهو المتّسع من الأرض، مولى المخافة: أولى بالمخافة منه، ئيس الرماة: يئسوا من أن تنال سهامهم البقرة لبعدها، قافل: يابس، الأعصام: القلائد، اعتكرت: كرّت على الكلاب، المدرية: القرن، والمدرية في الأصل الحربة، السمهرية: القناة الشديدة أو الرماح الطويلة المستوية، لتذودهن: لتطردهن وتمنعهن، أحم من الحتوف: حان موتها بين الحتوف، تقصدت: قصدت الكلبة التي اسمها كساب، ضرجت: غطيت بالدم وقتلت، وسخام: اسم كلبة، وهي في اللسان "سحامها" بالحاء المهملة.

في أكثر ذلك فإنّها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة الظاهرة، وصاحبها الغانم))[1].

وقد عرض أحد المحدثين لهذه العبارة، منكراً على الجاحظ قوله: ((إنّ الثيران في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة والكلاب هي السالمة الظاهرة))، قائلاً: ((فليس في هذا الشعر الجاهلي – أو فيما وصلنا منه على الأصحّ – قصيدة واحدة تقتل فيها الكلاب بقر الوحش ولكنها – في قصائد الرثاء – تعطّل هرب الثور فيدركه الصياد ثمّ يرميه بسهمٍ فيصيب منه مقتلاً))[2]. ويصف عبارة الجاحظ بقوله: ((هي مقولة – على أهميتها البالغة وخطرها الكبير – تعوزها الدقّة ويمسّها الباطل...))[3]، وأرى أنّه ربّما تسرَّع هذا الباحث في حكمه فكتب هذه المقولة على عجل، ولم يتريّث عند الجزء الأخير من مقولة الجاحظ، وما أعتقد أنّ الجاحظ ذهب في قوله ((ليس على أنّ ذلك حكاية عن قصة بعينها)) يريد الواقع، واقع الحياة والطبيعة؛ أي أنّ الشعراء لم يأخذوا فكرة قتل البقر أو الثيران للكلاب من قصة حصلت في الواقع، إذ الواقع على عكس ما يصوِّر الشعراء.

والحقيقة أنّ الشعراء في قصص الحيوان الثلاث الثور الوحشي، والحمار الوحشي، والبقرة الوحشيّة، جعلوها هي المنتصرة، وأنّ الكلاب هي القتلى أو المهزومة[4]، وهو نصر مشكوك فيه أو أنّه نصر ناقص، فالثور غالباً ما يخرج وقد أثخنته الجراح أو كادت، وإنْ قتل الكلاب، والحمار غالباً ما يعود دون أن يروي عطشه، أمّا البقرة فإنّها لا شكّ تنجو بنصفها فقط، فصغيرها تغتاله السباع وأي نصر تحصله بعد ذلك، إلاّ إذا اعتبرنا أنّه نصر على الإنسان دون الطبيعة.

---

(1) الجاحظ، عمرو بن بَحْر: الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1938، ج2، ص20.

(2) د. وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص123.

(3) المصدر نفسه، ص123.

(4) هذا في قصيدة المدح والأمر عكس ذلك في قصائد الرثاء.

8.3 الكرم:

يُعدُّ موضوع الكرم من الموضوعات التي تقفز إلى الذهن كلّما تطرّق الباحث لحياة العرب في الجاهلية، وربما دلّت لفظة – الكرم – على جانبي الحياة المعنوي والمادي، فصاحب كتاب المخصص يرى أنَّ ((الكرم: ضدّ اللؤم الذي هو شحّ النفس، والكريم الصفوح الواسع الخلق))[1]، وقد يوحي لنا هذا بدراسة الكرم بصورته الواسعة في الشعر الجاهلي، لتشمل الضيافة والجيرة وما تتطلبانه من علو همّة وكرم وسخاء نفس ومن ثمّ فهما يحتاجان إلى الكرم بجانبيه المادي والمعنوي.

وقد تعرّض بعض الباحثين لدراسة هذا الموضوع محاولين تفسيره والبحث في أسبابه[2]. ولعلّه بمقدورنا القول إنّ طبيعة الحياة التي عاشها العربي في العصر الجاهلي جعلته يقدّس ويقدّر عالياً هذه الظاهرة ومن يتّصف بها، فحياة الحل والترحال تجعل العربي إمّا ضيفاً أو مضيفاً، وإمّا نازلاً جاراً أو مجيراً، فما يقدّمه من مساعدة مادية أو معنويّة ربما احتاج لها ذات يوم، ربما بهذا الطرح المبسَّط ندخل إلى موضوع الكرم وتكراره في الشعر الجاهلي.

ولعلّ أول ما يواجه الباحث، هو الاهتمام بأمر الضيف بين القوم وتواصيهم واستبشارهم به وأنّهم اعتبروا ما يقدّم للضيف أو الجار هو حقّ له ويتحوّل هذا الحقّ إلى أمانة لا يستطيع إلاّ تأديتها:

لأَنَّا نَرَى حَقَّ الجِوَارِ أَمَانَةً ... وَيَحْفَظُهُ مِنَّا الكَرِيمُ المُعَاهِدُ[3]

الضَّيْفَ أُوصِيكُمُ بَالضَّيْفِ إِنَّ لَهُ ... حَقَّاً عَلَيَّ فَأُعْطِيهِ وَأَعْتَرِفُ

والجَارَ أُوْصِيكُمُ بِالجَارِ إِنَّ لَهُ ... يَوْماً مِنَ الدَّهْرِ يُثْنِيهِ فَيَنْصَرِفُ[4]

ويجعلون من سمات الزوج المطلوب لبناتهم، أن يكون نبيلاً فلا يكون شديداً على الجار ولا عبوساً في وجه الضيف:

---

(1) ابن سيدة: المخصص، ص134.

(2) ينظر د. مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، ص292.

(3) حسّان بن ثابت: الديوان، ص174.

(4) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص209.

وَلاَ تَنْكِحِــي جِبْــساً عَبَامــاً مُلَعَّنــاً   شَدِيداً عَلَى الجَــارِ المُلاَصِـقِ جَانِبُــهْ
وَلاَ بَطِنــاً لاَ يَبْــرَحُ الــدَّهْرَ قَاعِــداً   عَبُوساً إِذَا مَا الضَّيْفُ حَطَّتْ رِكَائِبُــهْ[1]

وهكذا نلحظ الاقتران بين الضيف والجار، وأنّ ما يجمع بينهما هــو موقــف الطرف الآخر – المضيف أو المجير – فإما يكون كريماً فيحمد لــه أو بخــيلاً فيــذمّ عليه، ونجد مثل هذا الاقتران عند لبيد في قوله:

فَالــضَّيْفُ وَالجَــارُ الجَنِيــبُ كَأَنَّمَــا   هَبَطَــا تَبَالَــةَ مُخْــصِباً أَهْــضَامُهَا[2]

ويصبح الضيف أو الجار مشاركاً في الطعام والشراب لا يحبسان عنه:

وَلاَ أَقُــولُ وَجَــمُّ المَــاءِ ذُو نَفَــسٍ   مِــنَ الحَــرَارَةِ إِنَّ المَــاءَ مَــشْغُولُ
وَلاَ أَكُــونُ وِكَــاءِ الــزَّادِ أَحْبِــسُهُ   إِنِّــي لأَعْلَــمُ أَنَّ الــزَّادَ مَــأْكُولُ[3]
وَلَــسْتُ بِخَــابِىءٍ أَبَــداً طَعَامــاً   حِــذَارَ غَــدٍ لِكُــلِّ غَــدٍ طَعَــامُ[4]
فبات لَنَــا مِنَهــا ولِلْــضَّيْفِ مَوهِنــاً   شِــوَاءٌ سَــمِينٌ زَاهِــقٌ وَغَبُــوقُ[5]
وَكَيْــفَ يُــسِيغُ المَــرْءُ زَاداً وَجَــارُهُ   خَفِيفُ المِعَى بَادِي الخَصَاصَةِ والجَهْدِ[6]

ويقدّم الجار والضيف على العيال وعلى النفس والعربي يفخر في ذلك:

إِنَّمَــــا جَــــارِي لَعَمْــــرِي   فَــــأَعْلَمُوا أَدْنَــــى عِيَــــالِي
وَأَرَى لِلْجَــــــــارِ حَقَّــــــا   كَيَمِينِــــــي مِــــــنْ شِــــمَالِي
وَأَرَى نَاقَــــــةَ جَــــــارِي   فَــــاعْلَمُوا مِثْــــلَ جِمَــــالِي

---

(1) البراء بن قيس: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص239، الجبس: الجبان اللئيم، العبام: العي الثقيل.
(2) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص178، يرسم لبيد في هذه القصيدة قصة قرى الضيف والجار.
(3) طفيل الغنوي: الديوان، ص79.
(4) أوس بن حجر: الديوان، ص115.
(5) عمرو بن الأهتم: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص168، الوهن: حول منتصف الليل، زاهق: سمنة ما بعدها سمنة، غبوق: شرب الليل.
(6) المصدر نفسه، قيس بن عاصم، ص149، وينظر في المعنى نفسه حسّان بن ثابت: الديوان، ص450، والنمر ابن تولب: الديوان، ص33.

إِنَّ لِلْجَــــــــارِ عَلَيْنَـــــــــا   دَفْـــــــعَ ضَـــــــيْمٍ بِـــــــالعَوَالِي[1]

ويكاد يتحوّل المشارك في الطعام أو الشراب – من ضيف أو جار – لازمة من لوازم تناول الوجبة:

إِذَا مَا عَمِلْـتَ الـزَّادَ فَالْتَمِـسِي لَـهُ   أَكِـيلاً فَـإِنِّي لَـسْتُ آكِلُـهُ وَحْـدِي[2]
إِذَا مَا صَنَعْتِ الـزَّادَ فَالْتَمِـسِي لَـهُ   أَكِـيلاً فَـإِنِّي لَـسْتُ آكِلُـهُ وَحْـدِي[3]

وقد أدركوا أنّ من حسن الضيافة والكرم، حسن المعاملة واستقبال الضيف، وهنا يدخل الجانب المعنوي في موضوع الكرم، إذ يرى الشاعر أنّ محادثة الضيف جزء من القرى، والخصب لا يكون بكرم القرى وحده، ولكن تهلل الوجه بالفرح والاستبشار بالضيف هو أيضاً من الكرم بل إنّه عند حاتم الطائي هو الكرم بعينه:

أُضَاحِكُ ضَيْفِي قَبْـلَ إِنْـزَالِ رَحْلِـهِ   وَيُخْـصِبُ عِنْـدِي والمَحَـلُّ جَـدِيبُ
وَمَا الخِصْبُ للأَضيَافِ أَنْ يَكْثُرَ القِرَى   وَلَكِنَّمَـا وَجْـهُ الكَـرِيمِ خَـصِيبُ[4]

وطفيل الغنوي يجعل الحديث جزءاً لا يتجزأ من القرى، ورعاية الضيف بالعين ولا يتلهّى عنه بالفتاة الجميلة أو الحليلة المحببة:

لِحَافِي لِحَافُ الضَّيْفِ وَالبَيْـتُ بَيْتُـهُ   وَلَـمْ يُلْهِنِـي عَنْـهُ غَـزَالٌ مُقَنَّـعُ
أُحَدِّثُـهُ إِنَّ الحَـدِيثَ مِـنَ القِـرَى   وَتَكْـلأُ عَنِـي عَيْنُـهُ حِـينَ يَهْجَـعُ[5]
وَقُلْتُ لَـهُ أَهْـلاً وَسَـهْلاً وَمَرْحَبـاً   وَأَكْرَمْتُهُ حَتَّـى غَـدَا وَهُـوَ حَامِـدُ[6]

ولم ينظروا للجود على أنّه هدر للمال بل إنّ الشحّ والبخل لا يحفظان المال ولا يزيدان فيه:

---

(1) جسّاس بن مرّة: شعراء النصرانيّة قبل الإسلام، ص246.

(2) قيس بن عاصم: شعر بني تميم، ص149.

(3) حاتم الطائي: شرح الديوان، ص24.

(4) المصدر نفسه، ص15.

(5) طفيل الغنوي: الديوان، ص144. ضمرة بن ضمرة: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص287.

(6) ضمرة بن ضمرة: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص287.

فَلاَ الجُودُ يُفْنِـــي المَـــالَ قَبْــلَ فَنَائِـــهِ وَلاَ البُخْلُ فِي مَـــالِ الـــشَّحِيحِ يَزِيـــدُ [1]

ثمّ إنّ هذا المال لا يمنع الموت، ولا يدفعه عندما يحين[2]، ولذا فهم لا يفرحون بالمال إن اجتمع لديهم ولا يندمون على زواله:

لَـــسْتُ إِنْ أَطْرَفْـــتُ مَـــالاً فَرِحـــاً وَإِذَا أَتْلَفْتُـــــهُ لَـــــسْتُ أُبَـــــالِي[3]

ولَـــسْتُ بِمِفْـــراحٍ لِمَـــالٍ أَفِيَـــدهُ ولَـــسْتُ عَلَـــى مَـــا فَـــاتَنِي أَتَنَـــدَّمُ [4]

وعندما أدرك الشعراء هذا بوعي فإنّهم اتخذوا من الجود والكرم سبيلاً لحفــظ العرض من الأذى:

لاَ يُبَـــالِي طَيِّـــبُ الـــنَّفْسِ بِـــهِ عَطَـــبَ المَـــالِ إِذَا العَـــرْضُ سَـــلِمْ[5]

ذَرِينِي يَكُن مَـــالِي لِعِرْضِـــي وِقَايَـــةً يَقِي المَالُ عَرْضِي قَبْـلَ أَنْ يَتَبَـدَّدَا [6]

ويفخر العربي بكرمه وحفظه للجوار، وحمايته للجار، حتّى إنّــه لا يرتــضي بجارٍ سواهم:

فَمَـــا نَحْـــنُ بِـــالقَوْمِ المُبَـــاحِ حِمَـــاهُمُ وَمَا الجَارُ فِينَـــا إِنْ عَلِمْـــتَ بِمُـــسْلَمِ[7]

وَأَنَّـــا إِذَا مَـــا خَـــافَ جَـــارٌ ظَلاَمَـــةً لَبِـــسْنَا لَـــهُ ثَـــوْبِي وَفَـــاءٍ وَنَائِـــلِ [8]

لَعَمْرُ أَبِيكِ الخَيْـــرُ يَـــا حَـــارِ إِنَّنِـــي لأَمْنَعُ جَاراً مِـــنْ كُلَيْـــبِ بِـــنْ وَائِـــلِ [9]

وَإِنَّ جَـــارِي لاَ يَرْضَـــــى لِمَنْعَتِـــــهِ بِـــأَنْ يَكُـــونَ لَـــهُ مِـــنْ غَيْرِنَـــا جَـــارُ

مَتَى أُجِـــرْ خَائِفَـــاً تَـــأْمَنْ مَـــسَارِحُهُ وَإِنْ أُخِفْ آمِنَـــاً تَقْلَـــقْ بِـــهِ الـــدَّارُ [10]

---

(1) حاتم الطائي: شرح الديوان، ص21.

(2) النابغة الذبياني: الديوان، ص183، النمر بن تولب: الديوان، ص119.

(3) عمر بن كلثوم: الديوان، ص55.

(4) المصدر نفسه، ص55.

(5) المثقب العبدي: الديوان، ص71.

(6) حطائط بن يعفر: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص288.

(7) المصدر نفسه، حَزَن بن كهف، ص400.

(8) المصدر نفسه، حاجب بن زرارة، ص330.

(9) المصدر نفسه، حاجب بن زرارة، ص329.

(10) المصدر نفسه، طريف بن تميم، ص463.

ويتكرّر هذا عند كثير من الشعراء[1] – وبين هذا وذاك تظهر العاذلة التي تقلق من هذا الكرم أو أنها تخشى الفقر، إذ ربما شعرت بأنّ هذا الإنفاق تجاوز مرحلة الكرم ليدخل ميدان الإسراف والتبذير، وربما كان الشاعر هو من جرّد من نفسه عاذلة ليدير معها حواراً ويفرغ ما يجيش في صدره من زهو أو فخر بما يقوم به من بذل وسخاء، وما يودّ أن يعرف عنه إذ يعدّ الكرم من صفاة الفتوّة والرجولة عند العربي، وقد توازي في حياتهم صفة الفروسيّة والقيادة في الحرب، وممّا قالوه في ذلك:

فَأَقِلِّي اللَّومَ مَهْلاً ... دُونَ عِرْضِ الجَارِ مَالِي [2]

وَقَائِلَةٍ أَهْلَكْتَ بِالجُودِ مَالَنَا ... وَنَفْسَكَ حَتَّى ضَرَّ نَفْسَكَ جُودُهَا [3]

أَمَاوِيَّ مَا يُغْنِي الثَّرَاءُ عَنِ الفَتَى ... إِذَا حَشْرَجَتْ نَفْسٌ وَضَاقَ بِهَا الصَّدْرُ [4]

بَكَرَتْ تَعْذُلُنِي فِي أَنْ رَأَتْ ... إِبِلِي نَهْبَاً لِشَرْبٍ وَفِضَالِ [5]

وَقَالَتْ أَرَى المَالَ أَهْلَكْتَهُ ... وَأَحْسَبُهُ لَوْ تَرَاهُ مُعَارَا [6]

ذَرِينِي أَكُنْ لِلْمَالِ رَبَّاً لاَ يَكُنْ ... لِيَ المَالُ رَبَّاً تَحْمَدِي غِبُّهُ غَدَا [7]

ولعلَّ من عادتهم إشعال النار في الليل لتدلّ عابر السبيل، أو طالب العون:

إِذَا مَا البَخِيلُ الخَبُّ أَخْمَدَ نَارَهُ ... أَقُولُ لِمَنْ يَصْلَى بِنَارِيَ أَوْقِدُوا [8]

---

(1) انظر عمرو بن معد يكرب: الديوان، ص61، حسّان بن ثابت: الديوان، ص438، ص371، مطاع الصفدي وإيليا الحاوي: موسوعة الشعر العربي ، الشعر الجاهلي المجلد الثالث، أبو دؤاد الأيادي، ص28، د. عبد الحميد المعيني: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، المخبل السعدي، ص108، السموأل: الديوان، ص67، ص99، بشر بن أبي خازم: الديوان، ص113.

(2) جساس بن مرّة: شعراء النصرانية قبل الإسلام، ص246.

(3) حاتم الطائي: شرح الديوان، ص23.

(4) المصدر نفسه، ص30.

(5) عمرو بن كلثوم: الديوان، ص49.

(6) خفاف بن ندبة: الديوان، ص77.

(7) حطائط بن يعفر: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص298، وترد العاذلة في شرح ديوان الأعشى، ص203.

(8) حاتم الطائي: شرح الديوان، ص23، يصلى بالنار: يتدفأ بها، الخب: المخاتل الخدّاع.

وعندما تنطفئ النار فإنّ حاتم الطائي يحمد للكلبته صنيعها حين تدلّ عليه الضيف:

تَدُلُّ ضَيْفِي عَلَيَّ فِي غَلَسِ اللَّيْلِ   إِذَا النَّارُ نَامَ مُوقِدُهَا [(1)]

نِعِمَّا مَحَلُّ الضَّيْفِ لَوْ تَعْلَمِينَهُ   بِلَيْلٍ إِذَا مَا اسْتَشْرَفَتْهُ النَّوَابِحُ [(2)]

وإذا كانت الكلاب تتّخذ للحماية، فإنّ لكلاب حاتم الطائي سماتاً خاصة:

إِذَا مَا بَخِيلُ النَّاسِ هَرَّتْ كِلاَبُهُ   وَشَقَّ عَلَى الضَّيْفِ الضَّعِيفِ عُقُورُهَا

فَإِنِّي جَبَانُ الكَلْبِ بَيْتِي مُوَطَّأٌ   أَجُودُ إِذَا مَا النَّفْسُ شَحَّ ضَمِيرُهَا

وَإِنَّ كِلاَبِي قَدْ أُهْرَّتْ وَعُوِّدَتْ   قَلِيلٌ عَلَى مَنْ يَعْتَرِينِي هَرِيرُهَا [(3)]

ونصل إلى نقطة تذكّرنا بالمواضيع التي طرقها هذا الفصل، إذ لا يغيب عن خاطر الشاعر الأهميّة التي يتضمّنها الظرف الذي توضع فيه القصة أو الموضوع، فليس بعظيم أن يقدّم الإنسان لأخيه الإنسان طعاماً أو شراباً، أو يجيره ويحميه، فقد تفقد هذه السلوكات أهميتها أو بعضاً منها في الظروف العادية أو الطبيعيّة، ولكنّ الأهميّة تظهر عندما نعلم أنّ العربي أو الشاعر كان يجود بما يملك في أصعب الظروف التي يمكن أن يمرّ بها الإنسان في ذلك العصر.

ولعلَّ من أصعب الظروف التي يمرّ بها العربي في الصحراء سنين المحل والقحط، حيث يصبح لبن مئة من النوق لا يروي الرضيع، أو ينكر الكلب الذي عرف بأمانته وإخلاصه – عند العربي – أهله، أو عندما لا يروي لبن الناقة الضيف لقلّة ما تجد في المرعى:

يُكِبُّونَ العِشَارَ لِمَنْ أَتَاهُمْ   إِذَا لَمْ تُسْكِتِ المَائَةُ الوَلِيدَا [(4)]

إِذَا دَرُّهَا لَمْ يَقْرِ ضَيْفَاً   ضَمِنَّ لَهُ قِرَاهُ مِنَ الشُّحُومِ[(5)]

---

(1) حاتم الطائي: شرح الديوان، ص24.

(2) المصدر نفسه، ص19.

(3) المصدر نفسه، ص33.

(4) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص224، ويتكرّر البيت نفسه عند الخنساء: الديوان، ص57.

(5) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص186.

أُنَــاسٌ إِذَا مَـا أَنْكَـرَ الكَلْــبُ أَهْلَــهُ   حَمَوْا جَارَهُمْ مِنْ كُلِّ شَنْعَاءِ مُــضْلِعِ [1]

وأغلب ما تظهر هذه الظروف في فصل الشتاء حيث لا كلأ وينتظرون الربيع القادم:

وَإِنَّ صَـــخْرَاً لَكَافِينَـــا وَسَـــيِّدُنَا   وَإِنَّ صَـــخْرَاً إِذَا نَـــشْتُو لَنَحَّـــارُ [2]

مَطَـــاعِيمُ لِلـــضَّيْفِ حِـــينَ الـــشِّتَاءِ   شُـــمُّ الأُنُـــوفِ كَثِيـــرو والفَجَـــرْ [3]

يُفَـــضِّلُهُ شِـــتَاءَ النَّـــاسِ مَجْـــدٌ   إِذَا قُـــصِرَ الـــسُّتُورُ عَلَـــى البِـــرَامِ [4]

ويتكرّر ذكر الكرم في الشتاء[5] ، ولكن الظرف الأضيق من ذلك هو الليـل، حيث تضيق السبل أمام الجائع والمحتاج إلاّ من صاحب كرم خبروه أو سمعوا عنه:

وَطَـــارِقِ لَيْـــلٍ كُنْـــتُ حَـــمَّ مَبِيتِـــهِ   إِذَا قَلَّ فِي الحَـــيِّ الجَمِيـــعِ الرَّوَافِـــدُ[6]

وَهُـــمْ إِذَا خَـــوَتِ النُّجُـــومُ فَـــإِنَّهُمْ   لِلطَّـــائِفِينَ الـــسَّائِلِينَ مَقَـــارِي

وَالمُطْعِمُونَ الـــضَّيْفَ حِـــينَ يَنُـــوبُهُمْ   مِنْ لَحْـــمِ كَـــوْمٍ كَالهِـــضَابِ عِـــشَارِ [7]

---

(1) طفيل الغنوي: الديوان، ص73، وقريب من المعنى نجده عند سلامة بن جنـدل: الـديوان، ص115.

(2) الخنساء: الديوان، ص230.

(3) أبو ذؤيب: الديوان، ص107.

(4) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص203، وانظر ص 65.

(5) انظر الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص184، تميم بن مقبل: الـديوان، ص165، ص205، حسّان بن ثابت: الديوان، ص453، كعب بن زهير: شعره، ص45.

(6) ضمرة بن ضمرة: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص278.

(7) كعب بن زهير: الديوان، ص45، وحول الموضوع نفسه انظر حسّان بن ثابـت: الـديوان، ص427، ص210، ولبيد بن ربيعة: الديوان، ص185، وقريب من ذلك عند أوس بن حجر: الديوان، ص108، النابغة الذبياني: الديوان، ص217، د. عبد الحميد المعيني: شعر بني تميم عبد القيس بن خفاف، ص355.

وفي هذه الظروف الصعبة؛ لا يقدّم العربي لضيفه فتات الزاد، وإنّما يقدّم لـــه أفضل ما يجد ويجود به، وإذا ما نحر الإبل، فإنّما للضيف منها السنام دون غيره من اللحم لتفضيلهم له دون سواه:

فَنَنْحَرُ الكَوْمَ عَبْطـاً فِـي أَورُومَتِنَـا ... لِلنَّـازِلِينَ إِذَا مَـا أَنْزِلُـوا شَـبِعُوا (1)

وَنُطْعِمُ الـضَّيْفَ مَعْبُـوطَ الـسَّنَامِ إِذَا ... أَلْوَتْ رِيَاحُ الشِّتَاءِ الهُـوجُ بِـالحُظُرِ (2)

أَبْتَزُّهَـا أَلْبَانَهَـا وَلُحُومَهَـا ... فَـأُهِينَ ذَاكَ لِـضَيْفِهَا وَلِجَارِهَـا (3)

وَنَحْنُ نُطْعِمُ عِنْـدَ القَحْـطِ مَطْعَمَنَـا ... مِنَ الشِّوَاءِ إِذا لَـمْ يُـؤْنَسِ القَـزَعُ (4)

ويهزأ النمر بن ثولب من زوجته التي تطلب منه بيع الإبل واستبدالها بالدّجاج، ويبدو أنّ أول ما يخطر في بال الشاعر هو الضيف، فيتساءل ماذا يغني عنّي الـدّجاج إذا قدّمته للضيف؟

وَتَـأْمُرُنِي رَبِيعَـةُ كُـلَّ يَـوْمٍ ... لأَشْـرِيهَا وَأَقْتَنِـيَ الـدَّجَاجَا

وَمَا تُغْنِـي الـدَّجَاجُ الـضَّيْفَ عَنِّـي ... وَلَـيْسَ بِنَـافِعِي إِلاَّ نَـضَاجَا(5)

وأخذوا يكنون عن كرمهم بكثرة رماد القدر أو النّار، إذْ لا يكون الرماد إلاّ من كثرة إشعال النار تحت القدور والتي يُطهى بها للضيوف، ثمّ أخذوا يفخرون بذلك:

عَظِـيمُ رَمَـادِ القِـدْرِ لاَ مُتَعَـبِّسٌ ... وَلاَ مُـؤْيِسٌ مِنْهَـا إِذَا هُـوَ أَوْقَـدَا (6)

---

(1) الزّبرقان بن بدر: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص187، الكوم: الناقة العظيمة السنام، العبط: أي من غير علة.

(2) تميم بن مقبل: الديوان، ص54، الهوج جمع أهوج وهوجاء، الحظر: جمع حظيرة وهي بيت الإبل من الشجر والأغصان.

(3) النمر بن تولب: الديوان، ص62، وفي المعنى نفسه عند بشر بن أبـي خـازم: الديـوان، ص100.

(4) الزبرقان بن بدر: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص187، القزع: السحاب الرقيق يريد إذا خلفهم المطر فأجدبت أرضهم.

(5) النمر بن تولب: الديوان، ص46-47.

(6) ابن قميئة: الديوان، ص10.

كَثِيــرُ رَمَــادِ القِــدْرِ غَيْــرُ مُلَعَّــنٍ وَلاَ مُــؤْيِسٌ مِنْهَــا إِذَا هُــوَ أَخْمَــدَا [1]
عَظِيمُ رَمَــادِ النَّــارِ رَحْــبٌ فِنَــاؤُهُ إِلَــى سَــنَدٍ لَــمْ تَحْتَجِبْــهُ غُيُــوبُ [2]
كَثِيــرُ رَمَــادِ القِــدْرِ يُغْــشَى فِنَــاؤُهُ إِذَا نُودِيَ الأَيْسَارُ وَأَحْتُضِرَ الجَــزْرُ [3]

وليس أكثر ارتباطاً بالكرم في ذهن العربي من اتّساع القدور والجفــان، فهــي الدليل على انتظار السائلين والمحتاجين والضيوف، ولذا كان فخرهم باتّساع قــدورهم وجفانهم يتكرّر في أشعارهم، وقد يتكرّر ذكرها في القصيدة الواحدة أو البيت الواحــد أكثر من مرّة:

وَابْــــذُلْ سَــــنَامَ القِــــدْرِ إِ نَّ سَــــوَاءَهَا دُهْمَــــا وَجُونَــــا
ذَا القِــدْرَ إِنْ نَــضِجَتْ وَعَجِّــــ ــــلْ قَبْلَــــهُ مَــــا يَــــشْتَوِينَا
إِنَّ القُــــــدُورَ لَــــــوَاقِحٌ يُحْلَــبْنَ أَمْثَــلَ مَــا رُعِينَــا [4]

وقول أميّة:

نُقُلِ الجِفَانِ مَعَ الجِفانِ إِلَى جِفَانٍ كَالمَنَاضِحْ
لَيْسَتْ بِأَصْفَارٍ لِمَنْ يَعْفُو وَلاَ رُحٍّ رَحَارِحْ [5]

وممّا ذكر فيه القدور والجفان قولهم:

فِينَــا لِثَعْلَبَــةَ بْــنِ عَــوْفٍ جَفْنَــةٌ يَأْوِي إِلَيْهَــا فِــي الــشِّتَاءِ الجُــوَّعُ [6]
عِظَــامُ القُــدُورِ لأَيْــسَارِهِمْ يَكُبُّــونَ فِيهَــا المُــسِنَّ الــسَّنِمْ [7]

---

(1) أوس بن حجر: الديوان، ص20.

(2) كعب بن سعد الغنوي: شعراء النصرانيّة قبل الإسلام، ص748.

(3) المصدر نفسه، ص749، اختضر الجزر: توزّع من ساعته وتفرّقه القوم.

(4) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص215–216.

(5) أمية بن أبي الصلت: الديوان، ص25، الجفان: أعظم ما يكون مــن القــصاع، المناضــح: الحياض، المرح الرحارح: الجفان الواسعة القريبة القعر.

(6) الأفوه الأودي: الديوان، ص92.

(7) حسّان بن ثابت: الديوان، ص428، وانظر الديوان، ص210، ص426.

وَلَقَــدْ شَــهِدْتُ إِذَا القِــدَاحُ تُوَحّــدَتْ وَشَهِدْتُ عِنْدَ اللَّيْــلِ مَوْقِــدَ نَارِهَــا (1)

عِظَامُ الجِفَــانِ بِالعَــشِيَّاتِ وَالــضُّحَى مَشَايِيطُ لِلأَبْــدَانِ، غَيْــرُ التَّــوَارِفِ (2)

ثمّ إنّ هذه القدور والجفان تصبح متوارثة ودالة على الكرم المتوارث:

لَــهُ بِفِنَــاءِ البَيْــتِ سَــوْدَاءُ فَخْمَــةٌ تُلَقَّــمُ أَوْصَــالَ الجَــزُورِ العَرَاعِــرِ

بَقِيّــةُ قِــدْرٍ مِــنْ قُــدُورٍ تُورِّثَــتْ لآلِ الجُــلاَحِ، كَــابِراً بَعْــدَ كَــابِرِ (3)

وربّما كان حاتم الطائي أكثر الشعراء شهرة بالكرم وقرى الضيف، حتّى إذا لم يجد ما يقدّمه لضيفه قدّم له بعض أعضائه:

قُــدُورِي بِــصَحْرَاءَ مَنْــصُوبَةٌ وَمَــا يَنْــبحُ الكَلْــبُ أَضْــيَافِيَهْ

وَإِنْ لَــمْ أَجِــدْ لِنَزِيلِــي قِــرىً قَطَعْــتُ لَــهُ بَعْــضَ أَطْرَافِيَــهْ (4)

وتأخذ الجارة – الأنثى– نصيباً من اهتمام الشعراء في موضع الكرم، كما هو في معظم المواضيع التي طرقها الشعر الجاهلي، ونعرض لتكرار ذكر الجارة في هذا الموضوع، وفي الجانب المادي من الكرم نجد حرص الشاعر علــى تــأمين الجــارة بالطعام وربّما قدّمها على عياله، وجعل لها أفضل اللحم من السنام:

وَجَارَتُــهُ إِذَا حَلَّــتْ إِلَيْــهِ لَهَــا نَفَــلٌ وَحَــظٌّ فِــي الــسَّنَامِ (5)

وَجَــارَتُهُمْ حَــصَانٌ مَــا تُزَنّــي وَطَاعِمَــةُ الــشِّتَاءِ فَمَــا تَجُــوعُ (6)

وَإِنِّي لأُخْزَى أَنْ تُــرَى بِــيَ بِطْنَــةٌ وَجَارَاتُ بَيْتِــي طَاوِيَــاتٌ وَنُحَّــفُ (7)

---

(1) النمر بن تولب: الديوان، ص63.

(2) المرقش الأكبر: ديوان المرقشين، ص61، المشاييط: جمع مشياط وهــو النــاحر، الأبــدان: الأعضاء، التوارف جمع تارف من الترفة والدعة.

(3) النابغة الذبياني: الديوان، ص67.

(4) حاتم الطائي: شرح الديوان، ص46، ما ينبح الكلب أضيافية: كناية عن الكرم وتعوُّد كلابــه رؤية الأضياف، القرى: طعام الضيف.

(5) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص201، النفل: العطيّــة، وانظــر ص215، وديــوان الخنــساء، ص231.

(6) حاتم الطائي: شرح الديوان، ص43.

(7) المصدر نفسه، ص45.

ويكرّر الشعراء عدم المشي إلى بيت الجارة، وعدم طرق بابها آخر الليل، وذلك كلّه يعدّونه من المحرمات عليهم ويقسمون عليه:

فَأَقْسَمْتُ لاَ أَمْشِي إِلَى سِرِّ جَارَةٍ مَدَى الدَّهْرِ مَا دَامَ الحَمَامُ يُغَرِّدُ[(1)]

وَمَا أَنَا بِالمَاشِي إِلَى بَيْتِ جَارَتِي طَرُوقاً أُحَيِّيهَا كَآخَرَ جَانِبِ[(2)]

وقد يتجاوز الشعراء ذلك إلى امتناع إرسال النظر إلى الجارة، فهو يغضّ الطرف حيث تظهر جارته حتى يواريها ستر تستتر فيه عن نظره:

وَمَا لَمَعَتْ عَيْنَي لِغِرَّةِ جَارَةٍ وَلاَ وَدَّعَتْ بِالذَّمِّ حِينَ تَبِينُ[(3)]

وَأَغُضُّ طَرْفِي مَا بَدَتْ لِي جَارَتِي حَتَّى يُوَارِيَ جَارَتِي مَأْوَاهَا[(4)]

أُغْضِي إِذَا مَا جَارَتِي بَرَزَتْ حَتَّى يُوَارِ جَارَتِي الخِدْرُ[(5)]

ونلحظ ارتفاع منزلة الجارة عند العربي ويتحوّل حفظها إلى واجب مقدّس، وتأخذ مكانة توازي مكانة زوجة الابن أو الأخ أو ابن العم، وإذا ما وجد من يميلها، أو أراد إظهار خبرته مع النساء، فإنّه يسرع إلى تبرئة ساحة جارته من ميدان المغامرة ويقرنها بالكنة وحليلة الصاحب وابن العم:

وَمِثْلِكِ قَدْ أَصْبَيْتُ لَيْسَتْ بِكَنَّةٍ وَلاَ جَارَةٍ وَلاَ حَلِيلَةِ صَاحِبِ[(6)]

وَمِثْلِكِ قَدْ أَصْبَيْتُ لَيْسَتْ بِكَنَّةٍ وَلاَ جَارَةٍ أَفْضَتْ إِلَيَّ حَيَاءَهَا[(7)]

([1]) حاتم الطائي: شرح الديوان، ص22.

(2) المصدر نفسه، ص13، ومثله انظر المصدر نفسه، ص17، ص49، ص33، الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص144، أوس بن حجر: الديوان، ص115، كعب بن سعد: شعراء النصرانية، ص75.

(3) قيس بن الخطيم: الديوان، ص165، الغِره: بكسر الغين: الغفلة، أمّا بالضم: فهي البياض في الجبهة.

(4) عنترة العبسي: الديوان، ص103.

(5) حاتم الطائي: شرح الديوان، ص32.

(6) قيس بن الخطيم: الديوان، ص80، الكنه: زوجة الابن أو الأخ، أصبيت: من صبا يصبو إليه: أي مال إليه.

(7) المصدر نفسه، ص42، أفضت إليّ حياءها: أي لم يكن بيني وبينها ستر أو أخبرتني بما تكتم وتستر.

وَلاَ أَخُونُ ابْـنَ عَمِّـي فِـي حَلِيلَتِـهِ   وَلاَ البَعِيدَ نَـوَىً عَنِّـي وَلاَ جَـارِي[1]

وَلاَ أُخَـالِفُ جَـارِي فِـي حَلِيلَتِـهِ   وَلاَ ابْنَ عَمِّـي، غَـالَتْنِي إِذاً غُـولُ[2]

ولمّا استقرّ في خلد الشاعر الجاهلي، أنّ الكرم أحد الخصال التي يفاخر بها العربي، وأنّه إليه يعود المجد الذي يطلبه الإنسان:

وَإِنَّ المَجْـدَ أَوّلُـهُ وُعُـورٌ   وَمَـصْدَرُ غِبِّـهِ كَـرَمٌ وَخِيـرُ[3]

فأخذ الشعراء يصوّرون ممدوحيهم بكرم العطاء وعلوّ الهمّة[4]، فالعطايا والهبات من الإبل تكون بالمئات، وربما كانت من الإبل المصفاة أو اللواقح:

هُـوَ الوَاهِـبُ المِائَـةَ المُـصْطَفَا   ةَ كَالنَّخْـلِ زَيَّنَهَـا بِـالرَّجَنْ[5]

هُـوَ الوَاهِـبُ المِائَـةَ المُـصْطَفَا   ةَ كَالنَّخْـلِ طَـافَ بِهَـا المُجْتَـرِمْ[6]

هُـوَ الوَاهِـبُ المِائَـةَ المُـصْطَفَا   ةَ إِمَّـا مِخَاضَـاً وإِمَّـا عِـشَارَا[7]

---

(1) النمر بن تولب: الديوان، ص66.

(2) طفيل الغنوي: الديوان، ص78.

(3) عمرو بن الأهتم: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص171.

(4) انظر امرؤ القيس: الديوان، ص57، ص150، السليك بن سلكة: الديوان، ص81، تميم بن أبي مقبل: الديوان، ص275، ص117، خفاف بن ندبة: الديوان، ص52، ص88، حسّان بن ثابت: الديوان، ص364، 365، عبّاس بن مرداس: الديوان، ص54، ص63، ص85، الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص260، أميّة بن أبي الصلت: الديوان، ص25، الأفوه الأودي: الديوان، ص83، المسيب بن علس: الديوان، ص129، بشر بي أبي خازم: الديوان، ص106–107، د. عبد الحميد المعيني: شعر بني تميم في العصر الجاهلي: قيس بن عاصم، ص151، عبد القيس بن خفاف، ص348، عمرو بن الأهتم: ص171، مخارق بن شهاب، ص399، الأب لويس شيخو: شعراء النصرانية قبل الإسلام، المهلهل أخو كليب، ص166، الحارث بن عباد، ص274، ذو الأصبع العدواني، ص633، قيس بن زهير، ص927، كعب ابن سعد الغنوي، ص747، 748، 749، 750.

(5) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص363، الراجن: الذي أَلِفَ المكوث في البيت.

(6) المصدر نفسه: شرح الديوان، ص316، المجترم: من جرم النخل؛ أي الذي يجمع ثمارها.

(7) المصدر نفسه، ص145، المخاض: وهي التي دنت ولادتها، والعشار: الحوامل وهما أغلى الإبل لما في بطونهما.

الوَاهِـــبُ المائَـــةَ الـــصَّفَايَا بَـــيْنَ تَالِيَــــةٍ وَحَائِـــلْ [1]
الوَاهِــبُ المائَــةَ الهِجَــانَ وَعَبْــدَهَا عُــوذاً تُزَجِّـــي خَلْفَهَــا أَطْفَالَهَــا[2]
بِــأَجْوَدَ مِنْــــهُ بِمَــا عِنْـــدَهُ فَيُعْطِــي المِئِـينَ وَيُعْطِـي البُــدُورَا[3]
وَالوَاهِـبُ المَائَــةَ المِعْكَــاءَ يَــشْفَعُهَا يَوْمَ النِّضَالِ بِــأُخْرَى غَيْـرَ مَجْهُــودِ[4]
وُهــبِ المِئِــينَ مِــنَ المِئِــينَ إِلـــ ــــى المِئِــينَ مِـــنَ اللَّـــوَاقِحْ
لِلضَّيْفِ ثُمَّ الــضَّيْفِ بَعْـدَ الــضَّيْفِ وَالبُــــسُطِ الــــــسَّلاَطِحْ
سَـــوْقَ المُؤبِّــلِ لِلْمُؤَبِّــلِ صَـــادِرَاتٍ عَـــنْ بَـــلاَدِحْ [5]

ومن الصفات التي يفتخر بها العربي ويمكن أن يشملها موضوع الكرم، هـي حماية الحقيقة وهي كل ما يحرص عليه الإنسان ويسعى للحفاظ عليه:

أَنَا الفَارِسُ الحَامِي الحَقِيقَـةَ والَّـذِي بِــهِ أُدْرِكُ الأَبْطَــالَ قِـدْماً كَـذَلِكَا [6]
لَلَقِيــنَكُمْ يَحْمِلْــنَ كُــلَّ مُــدَجَّجٍ حَــامِي الحَقِيقَــةِ مَاجِـدِ الأَجْـدَادِ[7]
لَقَـدْ عَلِمَــتْ عُلْيَــا هَــوَازِنَ أَنَّنِـي أَنَا الفَارِسُ الحَـامِي حَقِيقَـةَ جَعْفَـرِ[8]
فَأَزْعَجَتْــهُ، فَــأَجْلَى ثُــمَّ كَـرَّ لَهَـا حَامِي الحَقِيقَةِ يَحْمِـي لَحْمَـهُ نَجِـدُ [9]
أَتَيْــتُ أَبَــا هِنْــدٍ بِهِنْــدٍ وَمَالِكــاً بِأَسْمَاءَ إِنِّي مِـنْ حُمَـاةِ الحَقَـائِقِ [10]

(1) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص247، التالية: التي يتبعها طفلها، الحائل: التي لم تحمل.
(2) المصدر نفسه، ص258، الهجين: الخيار من كل شيء، العوذ: الحديثات النتـاج، الزجـي: الدفع برفق.
(3) المصدر نفسه، 165، المئين: المائة من الإبل، البدور: جمع البِدْر والبدرة، كيس فيه عـشرة آلاف درهم أو سبعة آلاف دينار.
(4) أوس بن حجر: الديوان، ص25، المعكاء: الإبل الغلاظ الشداد، النضال: المحاربة بالسهام.
(5) أمية بن أبي الصلت: الديوان، ص25، البسط: الرجل متهلل الوجـه، الـسلاطح: الطـوال العراض، المؤبل: كثير الإبل، الصادرات: الراجعات من الورْد، بَلْدَح: وادٍ قبل مكة.
(6) خفاف بن ندبة: الديوان، ص67.
(7) حسّان بن ثابت: الديوان، ص165، وانظر ص289.
(8) عامر بن الطفيل: الديوان، ص61.
(9) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص54.
(10) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص97.

حَامِي الحَقِيقَ تَخَالُــهُ عِنْــدِ الــوَغَى   أَسَــداً بِبِيــشَةَ كَاشِــرَ الأَنْيَــابِ [1]

ومثلما وظّف الشعراء وجود الكرم في أقوامٍ، سبباً لمدحهم، أو صفة تحمد لهم، فإنّهم اتّخذوا من شحّ النفس والبخل وسيلة أو ذريعة لهجاء أقوام أخرى حتــى عــدوا أهون مفقود عندهم من لا ينال قومه عطاءه وخيره:

وَأَهْــوَنَ مَفْقُــودٍ وَأَيْــسرَ هَالِــكٍ   عَلَى الحَيِّ مِنْ لاَ يَبْلُغُ الحَــيَّ نَائِلُــهْ [2]

ويصبح القوم الذين يمتــازون بالبخــل ويــضام جــارهم مــدعاة للــسخرية والاستهزاء:

مُجَــاوِرَةَ بَنِــي شَــمَجَى بِــنِ جَــرْمٍ   هَوَانــاً مَــا أُتِــيحَ مِــنَ الهَــوَانِ
وَيَمْنَعُهَــا بَنُــو شَــمَجَى بِــنِ جــرْمٍ   مَعِيــــزَهُمُ حَنَانَــــكَ ذَا الحَنَــــانِ[3]

فالعار يلحق من يُعْتَدى على جاره أو لا يمنع جاره من ظلم الآخرين:

فَتَسْعَوْا لِجَــارٍ حَــلَّ وَسْــطَ بُيُــوتِكُمْ   غَرِيــبٍ وَجَــارَاتٍ تُــرِكنَ جِيَــاعِ [4]
غَــدَرْتَ بِجَــارِ بَيْتِــكَ يَــا بْــنَ لأْمٍ   وكُنْــــتَ بِمِثْــــلِ فِعْلَتِهَــــا جَــــدِيرَا[5]
فَمَنْ يَكُ مِنْ جَارِ ابْنِ ضَــبَّاءَ سَــاخِرَاً   فَقَدْ كَانَ فِي جَارِ ابْــنِ ضَــبَّاءَ مَــسْخَرُ
أَجَارَ فَلَمْ يَمْنَــعْ مِــنَ الــضَيِّمِ جَــارَهُ   وَلاَ هُــوَ إِذْ خَــافَ الــضَّيَاعَ مُــسَيِّرُ[6]

---

(1) الخنساء: الديوان، ص130، وانظر ص247، ص252، وفي المعنى نفسه انظر العباس بــن مرداس: الديوان، ص92، وعبيد بن الأبرص: الديوان، ص115.

(2) تميم بن مقبل: الديوان، ص244.

(3) امرؤ القيس: الديوان، ص151، بنو شمجى: من أحياء بني طيء، حنانك: ترحمك والكــلام في سياق التهكم.

(4) الأسود بن يعفر: شعراء النصرانية قبل الإسلام، ص475.

(5) بشر بي أبي خازم: الديوان، ص75.

(6) المصدر نفسه، ص71، الجار: المجير وهو هنا: عتبة بن مالك من بني جعفر، ابن ضــباء: من بني أسد، مُسَيِّرُ: لم يتركه يسير لمكانٍ آخر.

قَتَلْـــتُمْ جَـــارَ قَـــوْمٍ وَاتِـــرِينَ لَكُـــمْ   ضَعْفاً وَعْجْزاً عَــنِ الطِّـــلاَبِ لِلْثَـــأْرِ [1]
تَرَى ضَـــيْفَهَا فِيهَـــا يَبِيـــتُ بِغِبْطَـــةٍ   وَضَيْفُ ابْنَ قَـــيْسٍ جَـــائِعٌ مُتَحَـــوِّبُ [2]

ثمّ إنَّهم يجعلون الموت أهون من زيارة البخيل الذي يراقب ضيفه كيف يلـــتقم الطعام:

وَلَلْمَوْتِ خَيْـــرُ مِـــنْ زِيَـــارَةِ بَاخِـــلٍ   يُلاَحِظُ أَطْرَافَ الأَكِيلِ عَلَـــى عَمْـــدِ [3]

وربما بلغ الاهتمام بالضيف حدّه عند الشعراء عندما جعلوا من أنفسهم عبـــداً لهذا الضيف، في الوقت الذي ينفي فيه أي صفة أخرى من صفات العبد:

وَإِنِّي لَعَبْـــدُ الـــضَّيْفِ مَـــا دَامَ ثَاوِيَـــاً   وَمَا فِي إِلاَّ تِلْكَ مِـــنْ شِـــيمَةِ العَبْـــدِ [4]

وقد يفاجأ الباحث، عندما يجد أنّ هذا الكرم، وهذا البذل المـــادي والمعنـــوي، والذي يصل أحياناً درجة التضحية بالنفس، يكون هدفه معنوي وهو الحـــصول علـــى الثناء وشراء الحمد، وكسب السمعة الحسنة والخوف من الذمّ الذي قـــد يكـــون بعـــد الموت:

فَتَىً يَـــشْتَرِي حُـــسْنَ الثَّنَـــاءِ بِمَالِـــهِ   إِذَا السَّنَةُ الـــشَّهْبَاءُ أَعْوَزَهَـــا القَطْـــرُ [5]
تَـــشْتَرِي الحَمْـــدَ بِـــأَغْلَى بَيْعِـــهِ   وَاشْـــتِرَاءُ الحَمْـــدِ أَدْنَـــى لِلْـــرِّبَحْ [6]
أَقِي العِرْضَ بِالمَالِ الـــتِّلاَدِ وَأَشْـــتَرِي   بِهِ الحَمْدَ إِنَّ طَالِبَ الحَمْـــدَ مُـــشْتَرِي [7]
تَلُومَـــانِ لَمَّـــا غَـــوَّرَ الـــنَّجْمُ ضِـــلَّةً   فَتَىً لاَ يَرَى الإِتْلاَفَ فِي الحَمْدِ مَغْرَمَا [8]

---

(1) حريثة بن عمرو: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص403، الوتر: الأخذ بالثأر.

(2) المصدر نفسه، مخارق بن شهاب، ص397، متحوب: محتاج جائع.

(3) المصدر نفسه، قيس بن عاصم، ص149.

(4) المصدر نفسه، قيس بن عاصم، ص149، ويروى البيت لحاتم الطائي: الديوان، ص24.

(5) الأسود بن يعفر: الديوان، ص35، السنة الشهباء: سنة المحل والقحط والجدب.

(6) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص91.

(7) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص67.

(8) حاتم الطائي: شرح الديوان، ص56.

نُحَامِي عَلَى جِذْمِ الأَغَرِّ بِمَالِنَا وَنَبْذُلُ حَزْرَاتِ النُّفُوسِ لِنُحْمَدَا [1]

وقد آمن الشعراء أنّ ما يبقى من المال هو الذكر والأحاديث، يتناقلها النّاس من بعده، فهو يخشى أشدّ ما يخشى أن يذمّ بعد موته، ويصبح مذموماً في أحاديث القوم:

أَمَاوِيَّ إِنَّ المَالَ غَادٍ وَرَائِحٌ وَيَبْقَى مِنَ المَالِ الأَحَادِيثُ والذِّكْرُ[2]

كَرِيماً قَصِيَّاً أَوْ قَرِيباً فَإِنَّنِي أَخَافُ مَذَمَّاتِ الأَحَادِيثِ مِنْ بَعْدِي[3]

لَقَالُوا هُوَ المُوْفِي بِخُفْرَةِ جَارِهِ وَذِمَّتِهِ يَوْمَاً إِذَا مَا تَذَمَّمَا[4]

فَإِنَّ تَقْعُدْ فَمُكْرَمَةٌ حَصَانٌ وَإِنْ تَظْعَنْ فَمُحْسِنَةُ الكَلاَمِ[5]

وقد يصل الثناء إلى درجة الخلد الذي يطمح له الإنسان، ولذا فالشاعر يطلبه من الآخرين:

فَأَثْنُوا عَلَيْنَا لاَ أَبَاً لأَبِيكُمُ بِإِحْسَانِنَا إِنَّ الثَّنَاءَ هُوَ الخُلْدُ [6]

وربما تجاوز لبيد ذلك، ليجعل الثناء بعد الموت هو النجاح في الحياة، وأنّ من يثنى عليه هو من فاز في تحقيق هدفه في هذه الحياة فخلد ذكره بين قومه:

ثُمَّ اعْتَبِرْ بِثَنَاءِ رَهْـ ـطِكَ إِذْ ثَوَى جَدَثاً جنِينا

وَتَرَاجَعُوا غُبْرَ المَرَا فِقِ مِنْ أَخِيهِمْ يَائِسِينَا

تِلْكَ المَكَارِمُ إِنْ حَفِظْـ ـتَ فَلَنْ تُرَى أَبَداً غَبِينَا[7]

وبهذا المفهوم الذي تبلور في العصر الجاهلي يصبح الكرم والإنفاق هو ربح ودوام للإنسان وليس فناء لماله ونقصاناً منه.

---

(1) قيس بن الخطيم: الديوان، ص221، حزرات الشيء: خياره سميت حزرة لأنّ الإنسان يحزرها بنفسه كلما ذكرها أو رآها.

(2) حاتم الطائي: شرح الديوان، ص3.

(3) قيس بن عاصم: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص149.

(4) حسّان بن ثابت: الديوان، ص455.

(5) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص201.

(6) الحادرة: الديوان، ص73.

(7) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص216، اعتبر بما يثني به قومك على هذا الميت حيث يثوي جدث جنين؛ أي يجنه ويخفيه ويستره، والجنين: المدفون، والتبر يسمى الجنين، تراجعوا: عادوا، غبر المرافق: من حثو التراب على الميت.

الفصل الرابع

التكرار الموضوعي (محاولة للتفسير)

قد تبدو بدايتنا بعيدة بعض الشيء عن موضوع الفصل، فــإنّ التفــسير غيــر الكتابة الوصفيّة؛ إذْ يحتاج إلى توليد القناعة بأهميّة المادة المفسّرة لدى المتلقّــي قبــل محاولة إقناعه بالتفسير، ومن ثمَّ ارتأينا أن نبدأ من حيث انتهى العصر الجــاهلي، أو الشعر الجاهلي حيث نزول القرآن الكريم وهو معجزة النبي العربي -عليه الــسلام-، وقبل ذلك نشير لِمَا استقرَّ في علمنا بأنّ معجزة كل نبيّ جاءت من النوع الذي اشتهر به القوم الذين تتنزّل فيهم المعجزة، والشعر كان ديوان العرب، وهو علم قوم ليس لهم سواه، وقد شكّل الشعر الحصيلة الثقافيّة في العصر الجاهلي، يتضمّن فكرهم ورؤيتهم للحياة، ولا بُدَّ أنّهم بلغوا فيه من المستوى الذي جعل معجزة نبيّهم من نفس الجنس – أقصد معجزة في اللغة والكلام – بخلاف بقية من عرفنا من الأنبياء، ولم يكن التحدِّي الذي واجههم في القرآن الكريم ينتمي للصياغة والتركيب فقط، وإلاّ فقد حاولوا ذلــك، وعندما استمع إليه الوليد بن المغيرة وصفه بما هو فوق ذلك(1). وقد سمع علــي بــن أبي طالب ﵁ رجلاً يتمثّل بيت الأسود بن يعفر:

فَأَرَى النَّعِيمَ وَكُلَّ مَــا يُلْهَــى بِــهِ   يَوْمَاً يَــصِيرُ إِلَــى بِلَــىً وَنَفَــادِ(2)

فقد حمل في ثناياه فكر الحياة، ((ومن الجلي أنّنا إذا اعتمدنا على القرآن الكريم وجدنا صورة العصر الجاهلي مختلفة عمّا يصوّره الباحثون. فالقرآن الكــريم يعطــي للعربي من مظاهر القدرة القلقة أكثر ممّا علق بأذهاننا حتّى الآن))(3). وقد تهيأ العرب لحمل هذا الفكر وهذا الفهم وهذه الرؤية للإنــسان والحيــاة، ونــشرها فــي أرجــاء

---

(1) ينظر عبد الكريم الخطيب: إعجاز القرآن في دراسة كاشــفة لخــصائص البلاغــة العربيــة ومعاييرها، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، ج2، ص186، ومقولة الوليد هي: ((والله إنّ له لحلاوة وإن عليه لطلاوة، وإنّ أسفله لمغدق، وإنّ أعلاه لمثمر، وما يقول هذا بشر)).

(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص152؛ وينظر سورة الدخان، آية 25؛ وينظر د. أنــور أبــو سويلم: دراسات في الشعر الجاهلي، ص12، وديوان الأسود بن يعفر، ص28، ويروى الشطر الأول في الديوان "فإذا النَّعيمُ وَكُلُّ ما يلهى بِه".

(3) مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص48.

المعمورة، وأصبحوا على حافّة طلبها أو غدت إحدى المستلزمات التي شعروا بنقصانها لديهم، إذ بلغوا من النموّ الفكري درجة متقدّمة تشكّلت مئات السنين من النموّ والتطوّر الفكري الذي ظهر في الشعر الجاهلي؛ والذي ظهر أنموذجاً يوازي الكمال منذ فترة طويلة قبل مجيء الرسالة، يعيدها المؤرّخون لفترة ما بين المائة والمائة والخمسين قبل بعثة النبي؛ أي فترة امرئ القيس وعبيد بن الأبرص وأبي دؤاد الأيادي ومن عاصرهم من الشعراء، وظهرت قصائدهم نماذج مكتملة دفعت بعض النقّاد إلى اتّهام من جاء بعدهم من الشعراء بتقليدهم والأخذ عنهم.

ولعظمة مكانة الشعر في نفوس أهل ذلك العصر، جعل بعضهم يظنّ أنّ القرآن من جنس ذلك الشعر، فنزلت الآيات تنفي ذلك[1]، كما أنّ بعض المحدثين ذهبوا إلى دراسة التعابير القرآنيّة على ضوء البيئة العربيّة، حيث ((إنَّ فهم القرآن بدراسة دلالة ألفاظه تقرِّبنا من الصورة التي فهمها العرب؛ ذلك لأنَّ الله سبحانه وتعالى أنزل القرآن بلغة العرب، وأساليبهم الكلاميّة))[2]. وفوق ذلك، فإنَّ القرآن الكريم يحمل فكراً ربّانيّاً (ينبئنا) ((أنّنا أمام عصر يضطّرم فيه القلق ويبلغ ذروته، إنّنا أمام مجتمع تشغله أسئلة أساسيّة شاقّة عن مبدأ الإنسان ومنتهاه ومصيره وشقائه وعلاقته بالكون))[3]، وفي هذا العصر قال طرفة معلّقته التي منها:

سَتُبْدِي لَكَ الأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلاً   وَيَأْتِيكَ بِالأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ

وعندما أنشد الرسول ﷺ هذا البيت قال: ((هَذَا مِنْ كَلَامِ النُّبُوَّةِ))[4]، هذه هي المرحلة التي وصل إليها الشعر في العصر الجاهلي، وقد كان ((ظهور الإسلام في ذاته علامة على وجود مستوى من القلق في نواحي الحياة العامة))[5].

---

(1) ينظر القرآن الكريم: سورة يس، آية 69، وسورة الصافات، آية 36.

(2) ابتسام مرهون الصفار: التعابير القرآن والبيئة العربيّة في مشاهد يوم القيامة، مطبعة الآداب في النجف الأشرف، ط1، 1967، ص6.

(3) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص50.

(4) ابن عبد ربه الأندلسي، أحمد بن محمد (ت328هـ): العقد الفريد، حقّقه محمد سعيد الريان، بيروت، دار الفكر، ج6، ص105.

(5) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية في شعرنا القديم، ص50.

ولعلّ ما يدفعنا للتركيز في هذا الشعر وإعادة النظر فيه مرّات قبل الذهاب للحكم عليه بالسطحيّة وأنّه ((حسيّ غليظ يعنى بوصف المحسوسات التي يراها الشعراء أمامهم في الصحراء المفتوحة))[1]، هو ((أنَّ تكرار الشعراء القدماء لهذه الرسوم الفنيّة والموضوعيّة في اللغة والأساليب والصور الشعريّة، وهو تكرار ينبع من هذه الطاقات الشعريّة الدافقة التي كانت تموج بها صدور هؤلاء الشعراء ونفوسهم، وكأنّها كانت تجدّد في كل مرّة ترد فيها في قصائد الشعراء المجيدين، ويدهش قارئ الشعر القديم لهذه المفارقة الواضحة بين هذا العدد المحدود من الأغراض التي ظلّ الشعر القديم يُعنى بها، وبين هذه المعاني والقضايا الكثيرة التي أخذت تغزو النصوص الشعريّة وأخذ الشعراء يدورون حولها من خلال هذه الأغراض نفسها، دوراناً واسعاً، على نحو ما نجد في أشعار امرئ القيس وزهير والأعشى وغيرهم من الشعراء الذين ينتمون إلى هذه الفترة المتقدّمة من العصر الجاهلي))[2].

وأولى هذه الموضوعات التي وقف عندها النقّاد هي الوقفة الطلليّة، وحاولوا تعليلها، وتفسير تكرار الشعراء لها وعلى وجه الخصوص في قصائدهم التي تتّخذ من الوقوف على الأطلال مفتتحاً لها.

وربّما كان ابن قتيبة أوّل من حاول الإدلاء بدلوه من القدماء في تفسير تكرار هذه الوقفة، فيقول: ((إنَّ مقصد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق؛ ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر[3] حيث كان، ووصل ذلك بالنسيب: فشكا شدّة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه؛ لأنّ التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب لما جعل الله في تركيب العباد من محبّة

---

(1) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية في شعرنا القديم، ص50.

(2) د. إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعيّة، ص261.

(3) نازلة العمد: أصحاب الأبنية، نازلة المدر: أهل البادية الذين يقطنون بيوت الشَعَر.

الغزل وإلف النّساء. فإذا علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع لـــه، عقــب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النصب والسهر...))(1).

ربّما كانت هذه رواية يرويها ابن قتيبة عن سابق له كما يذكر، أو أنّها رؤيتـــه في الشعر القديم، وفي أقل تقدير، هو رأي تبنّاه، ويحسب رأي نقدي من أقـــدم الآراء إن لم يكن أقدمها على الإطلاق في هذا المجال.

وعندما نستقرئ هذه المقولة، يتبيّن لنا اعتماد ابن قتيبة علـــى مـــذهبين مـــن المذاهب الحديثة معاً، أو أنّه اعتمد أكثر من مذهب في سبيل إخراج هذا الرأي علـــى هذه الصورة؛ فقد أخضع عناصر العمل الأدبي الثلاثة للدراسة؛ أقصد الشاعر والنص أو الرسالة والمتلقّي وهو ما نسميه في النقد الحديث؛ بنظرية التلقِّي، فقد جعل الشاعر مدركاً إدراكاً واعياً لِمَا يقول، وأنّه يخضع بذلك للعامـــل الاجتمـــاعي، أو الظـــروف الخارجيّة التي تؤثّر عليه، إذ يضع نصب عينيه المتلقِّي ومنذ اللحظة الأولى، وهو في سبيل ذلك يأخذ باعتباره العامل النفسي الذي يتوسّل به إلى ذلك الهدف – المتلقِّـــي – والذي يبدو أنّه قد أدرك المؤثّرات والعوامل – من غرائز ورغبات – والتي تمكّـــن الشاعر من السيطرة على متلقّيه، ومن ثمّ تؤمِّن له –أقصد الشاعر– إيصال الرســـالة المبتغاة من القصيدة.

بهذا الفهم راح ابن قتيبة يتدرّج في عرض المسوّغات التـــي أخرجـــت بنيـــة القصيدة على الشكل الذي نراه عند الشعراء، وإن عمل على تقسيمها، فإنّـــه حـــرص على إظهار الرابط الذي يربط أجزاء القصيدة، والخيط الذي ينتظم أجزاءها، وأنّ كل جزء هو حلقة ممهِّدة للتي تليها كما أنّها مكمِّلة للتي تسبقها.

وقد ندرك وعي ابن قتيبة – ولو بصورةٍ ما – واستبطانه للنص وفهم جوانبه حسب رؤيته، وأنّه الطريق الذي اختاره الشاعر لتحقيق مبتغاه، وأنّ النص يتشكَّل من حقائق صغرى مقدّرة تفضي في النهاية للحقيقة الكبرى، وربّما كانت الخطاطة التالية ترسم رؤية ابن قتيبة في تفسيره للقصيدة:

---

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص27–28.

الشاعر ← الأطلال ← الأهل الظاعنين (المحبوبة) ←قلب المتلقِّي (الممدوح) ← الارتداد والتعطّف على الشاعر ← الرحيل← حسن الاستماع وحسن العطاء.

ويمكن أن نقدِّم اختصاراً لرأي ابن قتيبة في تفسير البنية الشكليّة للقصيدة التي تحتوي الدلالة أو الموضوعات المختلفة في القصيدة، فهو يرى أنَّ الشَّاعر يدور حول نقطة واحدة، يصرِّح بها بقوله: ((وللشِّعر دواع تحثّ البطيء وتبعث التكلُّف، منها الطّمع ...))[1]. فالعطاء، هو الهدف الذي يرمي إليه الشَّاعر من وراء هذه الخطوات التي سلكها في قصيدته.

ولم يبقَ هذا التفسير بمنأى عن تناول النقَّاد الذين جاؤوا بعده، فابن رشيق يطابق خطى ابن قتيبة في محاولته وصف مذاهب الشعراء وعرض المفارقة بين السابق واللاحق منهم، حيث يقول: ((وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب لِمَا فيه من عطف القلوب واستدعاء القلوب بحسب ما في الطِباع من حبّ الغزل والميل إلى اللهو والنّساء، وأنّ ذلك استدراج إلى ما بعده، ومقاصد الناس تختلف؛ فطريق أهل البادية ذكر الرحيل والانتقال، وتوقّع البين، والإشفاق منه وصفة الطلول والحمول ...))[2]، ويصف هؤلاء الشعراء الجاهليين بالصدق الموضوعي وأنّهم لا يخرجون في قصائدهم عن الواقع، وأنّهم صوّروه كما هو، وهم بذلك يفارقون المحدثين من الشعراء حسب رأي ابن رشيق، يقول: ((ولم يكن أحدهم يرضى بالكذب فيصف ما ليس عنده كما يفعل المحدثون))[3].

بهذه الطريقة فهم القدماء أو فسَّروا بنية القصيدة الجاهليّة، ومع ادّعائنا لإدراك ابن قتيبة للعامل النفسي الذي لم يكن مؤثّراً في الشاعر وإنّما وظّفه -الشاعر- بعد إحساسه بأثره؛ للإيقاع بالمتلقِّي، فإنّ ابن قتيبة لم يستطع الخروج في النهاية من دائرة النظرة الواقعيّة للقصيدة الجاهليّة، وكذلك ابن رشيق الذي اقتفى خطاه؛ حيث ربطا القصيدة بالواقع المادي أو الحسي المعاش، ولم يخطر ببالهم أنَّ الشِّعر هو

---

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص30.

(2) ابن رشيق: العمدة، ج1، ص334.

(3) المرجع نفسه، ج1، ص335.

ترميز، وأنَّ الواقع وسيلة، أو هو معادل موضوعي لرؤية الشَّاعر التي يعمل جاهداً لتقديمها للمتلقّي، أو على أقل تقدير أنَّ القصيدة تعبير عمّا يعتلج في خاطر الشَّاعر من أحاسيس ومشاعر اتّجاه الحياة، أو ظرفي الزَّمان والمكان وما يحتويانه من حركة وسكون باتجاه الشَّاعر الإنسان وتأثيرهما فيه، وتأثير هذه جمعيها في تشكيل رؤيته للعالم، التي يقدّمها من خلال قصيدة يودعها هذه الرؤية، التي قد تمتدّ في مجموع شعره أو معظمه.

ولهذا لم يعد تفسيرهم مقنعاً للباحثين المحدثين ((فليس صحيحاً أنَّ مقصد القصيد إنَّما بكى وشكا ووقف بالدّيار والآثار "لجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها"، وأنّه "وصل ذلك بالنسيب فشكا شدّة الوجد وألم الفراق ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي إصغاء الأسماع إليه"، أو "أنّه كان يشكو النصب والسهر وسرى الليل ليوجب على صاحبه "حقّ الرَّجاء وذمامة التأميل"، ويبعثه على مكافأته والبرّ به! فما نظنُّ أنّ شيئاً من هذا كلّه كان يشغل الشاعر وهو ينظم قصيدته، أو على الأقل أنّ هذا هو كل ما كان يشغله ويأخذ عليه تفكيره))(1).

وقبل الانتقال إلى تفسيرات المحدثين، لا بُدَّ أن نتذكَّر موقف بعض القدماء ممَّن رفض هذا النوع من المقدّمات مراعاةً العامل النفسي لدى المتلقِّي، فنبَّه الشاعر ((أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله، مِمَّا يتطيَّر به، أو يستخفى من الكلام والمخاطبات، كذكر البكاء، ووصف إقفار الدّيار، وتشتّت الآلاف ونعي الشّباب وذمّ الزّمان، لا سيّما في القصائد التي تتضمّن المدائح أو التهاني، وتستعمل هذه المعاني في المراثي ووصف الخطوب الحادثة، فإنّ الكلام إذا كان مؤسّساً على هذا المثال تطيَّر منه سامعه، وإن كان يعلم أنَّ الشاعر يخاطب نفسه دون الممدوح))(2).

أمَّا المحدثون فلم يكونوا أقل اختلاف من القدماء، فقد تشتّت فيهم سبل تفسير هذا الشعر، وإن أجمع معظمهم على الخطوة الأولى في التفسير؛ وهي أنّ الشعر الجاهلي لم يكن تصويراً فوتوغرافياً للواقع، وأنّه لا يحمل بعداً واحداً للفهم لا يتعدّاه، بل هو عمل فني استوعب الحياة وصيغ برؤية شاعر، تمكّن هو الآخر من صهر

(1) د. إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص213.
(2) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص126.

مفارقات الفكر والعاطفة، والذات والآخر في بوتقة الإدراك الكلي، أو على أقل تقـدير حاول تقديم رؤية كليّة أنتجت أعمالاً خالدة ما زالت تعالجها يد الناقد الأوّل – الـزّمن – دون أن تنطفئ فيها بؤرة الإشعاع، ومن ثمّ ذهب النقّاد يدورون حول هذا الـشعر، كما يدور متذوّقو فنّ الرسم حول لوحة الموناليزا متحيّرين في تلك الابتسامة التي مـا زالت على شفة السيدة لا يستطيعون القبض عليها، وامتلاك توحّد حول تفسيرها.

هكذا اتّفق النقّاد المحدثون على عظمة الشعر الجاهلي، فكان الاخـتلاف فـي وجهات النّظر حول تفسيره، ولا يعني الاختلاف بحالٍ من الأحوال التضارب الكلـي في التوجه الفكري في التفسير، وإنّما هي انحرافات في زوايا النّظر إلى الـشعر، ولا يمنع هذا من وجود خيط ممتد بين معظم الدراسات، ويختلف مدى ظهوره من دراسة لأخرى؛ وأقصد بهذا الخيط التفسير الوجودي، أو بتعبير أدقّ النظـرة الوجوديّـة، أو المشكلة الوجوديّة والتي ربّما كان لها الدور الأكبر في السيطرة على عقل الجـاهلي؛ فوجهته هذا الاتجاه في المواضيع كافة التي أخضعناها للدراسة.

ولعلّ أوّل من توجّه إلى دراسة الشعر الجاهلي وفق هذا التفـسير المستـشرق الألماني (فالتر براونه)، وقد تحدّدت وجهته إلى تفسير النسيب في المقدّمات الطلليّـة ((فيرى أنّ غرض الشعراء الحقيقي من الوقوف على الأطلال لم يكن يقصد رثاءَهـا أو تسجيل حنينهم إلى المودّة التي انقطعت والمحبوبة التي رحلـت، ولكـنّ غـرض هؤلاء الشعراء أن يعبِّروا عن تلك المشكلة الوجودية الكبرى على نحـو مـا تـشغل فلاسفة العصر الحديث، وهي اختبار القضاء والفناء والتناهي، وهـو يـرى أنّ هـذا التفسير من شأنه أن يعلّل ما نلاحظه في أشعارهم الغزليّة، من تناقض يقيمه الشعراء أحياناً بين الحزن والفرح واللذة والألم، والموت والحياة والفناء والبقاء، ويلاحـظ أنَّ شعراء العصر الإسلامي قد أخذوا يقلِّلون من النسيب في افتتاح قـصائدهم؛ ذلـك أنّ إيمانهم بالإسلام قد حلّ لهم تلك المشكلة الوجوديّة التـي كانـت تـشغل الجـاهليين وتحيّرهم))(1).

(1) د. إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص247-248.

وهنالك من رفض رأي ابن قتيبة وقدَّم التفسير النفسي للنسيب في مقدّمات القصائد الجاهليّة وقدّم تفسيراً داخليّاً، مقابل التفسير الخارجي الذي قدّمه ابن قتيبة، فالمقدمة الغزليّة هي الأصل الذي تدور حوله القصيدة، وأنَّ الشاعر يرتدّ إلى نفسه فيها، ثمّ إنَّ صورة الحياة تنطوي على عناصر خفيّة أحسّها الشاعر إحساساً مُبهماً ((ويرى أنَّ أبرز هذه العناصر الخفيّة التي اصطدم بها حسّه: (التناقض) و(اللاتناهي) و(الفناء) ولم يكن الشاعر من أجل ذلك يشعر بأي اطمئنان إزاء الحياة، فلم تكن هنالك نظرية واضحة تفسِّر هذه العناصر الحيويّة المختلفة، وتشيع في نفسه شيئاً من الرَّاحة والطمأنينة كما حدث بعد ظهور الإسلام))[1].

وثمّة محاولة أخرى لتفسير الشعر الجاهلي ولكنّها هذه المرَّة جاءت في ضوء ما يُعرف (باللاشعور الجمعي)، ويمكن تعريفه بأنّه ((مجموعة القيم والتقاليد التي استقرَّت في وجدان الإنسان منذ الفترات المبكِّرة من حياته الأولى، ويربط بينها وبين ما يسمّيه بالالتزام بحاجات المجتمع العليا))[2]. بهذا المفهوم راح يفسِّر صاحب المحاولة الثالثة المقدِّمات الطلليّة، يقول: ((ليس هذا الفن – إذن – ضرباً من الشعور الفردي الذي يُعَوّل في شرحه على بعض الظروف الخاصة بشاعر من الشعراء؛ وإنّما نحن بإزاء ضرب من الطقوس أو الشعائر التي يؤدّيها المجتمع أو تصدر عن عقل جمعي، إنْ صحَّ هذا التعبير، لا عن عقل فردي أو حالة ذاتيّة، والحقّ أنَّ الشعر الجاهلي كلّه يوشك أن يكون على هذا النحو؛ بمعنى أنّ مراميه فوق ذوات الشعراء، وهناك إذن قدر من المشاعر والأفكار التي يسهم في بنائها كل شاعرٍ كبير))[3]، ثمَّ يتابع ((فالشاعر الجاهلي لا يتصوَّر الفن عملاً فرديّاً بل يتصوَّره نوعاً من النبوغ في

---

(1) د. عزّ الدين إسماعيل: النسيب في مقدّمة القصيدة الجاهليّة في ضوء التفسير النفسي، مجلة الشعر، العدد الثاني، القاهرة، فبراير 1964، نقلاً عن د. إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي، ص248–249.

(2) د. إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي، ص250.

(3) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص53.

تمثيل أحلام المجتمع ومخاوفه وآلامه... يجب أن يفهم في إطار التعامل مع ما يشبه لاشعور المجتمع))[1].

وثمَّة سبيل آخر نهجه بعض الباحثين في تفسير الشعر الجاهلي، حيث ((تقوم عملية التفسير على أساس من محاولة استكشاف النظام الصياغي الذي قدَّم فيه الشاعر الطللي تجربته، ذلك أنَّ استكشاف هذا النظام سوف يساعد بشكلٍ أو بآخر على بروز الدلالة الحقيقيّة لهذه الظاهرة))[2]، ويذكر صاحب هذا التفسير أنَّ محاولته لا تبتعد كثيراً عن المحاولات السابقة[3]. والحقيقة أنّ محاولات عديدة دارت في أُفق المحاولات السابقة وهي في مجملها تُعنى بمقولة الخلود ومعالجة مشكلة الحياة والموت والبقاء والفناء[4].

وإذا زعمنا أنَّ ابن قتيبة قد ذهب مذهباً واقعيّاً في تفسيره للقصيدة الجاهليّة؛ فإنّنا نجد في بعض دراسات المحدثين ما هو أكثر واقعية، أو ما يسمّى بالواقعيّة الانطباعيّة في تفسير الشعر الجاهلي، ونُظِرَ للشعر على أنّه رسم حرفي للواقع، وأنّ ما ذكر من أمر الوقوف والبكاء هو واقع، وأنَّ أوائل الشعراء هم أصل واقعي وصفوا مشاعرهم، ومن جاء بعدهم اكتفى بالتقليد، يقول صاحب هذا التفسير: ((وبكاء الدِّيار عند امرئ القيس بكاء حزين، ينبع من طبع حسّاس وحسّ مرهف، ليس فيه تكلُّف الصنَّاع الذين سوف يجيئون من بعده، أو من تقليد أعمى سار فيه آخرون حتى يقيموا

---

(1) المرجع نفسه، ص53–54. وهنالك دراسة أخرى للباحث سلك فيها النهج نفسه بعنوان: "دراسة الأدب العربي".

(2) د. محمد عبد المطّلب: قراءة ثانية: في شعر امرئ القيس، 1986، ص7.

(3) المرجع نفسه، ص7.

(4) ينظر على سبيل المثال: د. فايز القرعان: الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، ص135–207؛ د. عبد الرزاق الدليمي: هاجس الخلود في الشعر العربي؛ د. صالح مفقودة: الأبعاد الفكريّة والفنية في القصائد السبع المعلقات؛ د. بهجت عبد الغفور الحديثي: دراسات في الشعر العربي القديم، ص43–79.

قصائدهم على العرف والمطابقة))[1]، ويقول: ((هذه الحساسيّة المفرطة، وهذه الوقفات أمام الأطلال وقد ملأها الشجن، وغلبها الحنين، بتلقائيّة شاعرة، وإنسانيّة صريحة، وطبع متدفِّق هو ما بعث الروح في أطلال امرئ القيس وجعلها تختلف بصورة أو بأخرى عن مثيلاتها عند شعراء آخرين، فتصبح في قصائده أصلاً لا تقليداً، وأصالة لا صنعة))[2].

هذه بعض الرؤى التي تناولت الشعر الجاهلي وحاولت تفسيره، وتقف دراستنا على مقربة من هذه الدراسات، وتتماز عنها بتوجيهها الصريح إلى تفسير التكرار الموضوعي، وما جاء في الفصل السابق هو إظهار لهذا التكرار كواقع في الشعر الجاهلي، وظاهرة تدفعنا لبحثها والكشف عن كنهها، وإظهار مسوّغات هذا التكرار، وبالتالي تقديم المسوغ لاستخدام اللفظة، ((وكلمة التكرار تبعث إلى الذهن الملالة، ونتيجة لهذا كله أصبح الشعر الجاهلي محتاجاً إلى دراسات كثيرة؛ لأنّ فكرة التشابه أو التكرار التي تناقلناها تقتل الهمّة وتثبّط العزيمة، ... ولكن السؤال هو كيف أصبح هذا التقليد المزعوم مستساغاً؟ ما الفكرة التي تقع وراء التقليد، ما الأهمية المشتركة التي تسوغ ما نسمّيه التكرار؟؟))[3].

وتدفعنا هذه الأسئلة إلى إعادة النّظر في جُوَّانِيَّة هذه الموضوعات المكرّرة، فاستقراء التفاصيل الدقيقة، يجعلنا نستبعد تلك النظرة الواقعيّة للشعر الجاهلي، فيبدو أنّ القضيّة في فكر الشاعر أكثر ممّا هي في واقع الحياة، فهل عودة الشاعر بعد عشرين حجّة للطلل تجعله يتوجّد ويبكي؟[4]، أو ما رحلت الحبيبة وقومها مرّات عديدة عن ديارهم الجديدة وخلَّفت وراءها أطلالاً أخرى؟ وهل كان الطلل يضمّ قوم الشاعر وقوم الحبيبة؟ وهل يرحل قوم الحبيبة ويبقى قوم الشاعر؟ وعبلة كانت ابنة عم

---

(1) د. سيد حنفي حسنين: الشعر الجاهلي، مراحله واتجاهاته الفنية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1987، ص65.

(2) المرجع نفسه، ص65.

(3) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص54.

(4) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص10.

عنترة[1]؛ إنّهما من قبيلة واحدة، فهل انقسم القوم، هل يفترق العرب حتى الأخ عن أخيه؟ وأين عصبية القبيلة؟

ربّما وقفت الإجابة عن هذه الأسئلة قبالة النظرة الواقعيّة؛ لتنفيها وتخرجها من دائرة الفهم الصائب للشعر الجاهلي، وعند ذلك نتحوّل إلى علاقة الشاعر بالنصّ، بعد أن أدركنا وهن الخيوط التي تربط النص بالواقع أو بشكل أدقّ تصوير النص للواقع تصويراً ساذجاً أو انطباعيّاً واقعياً؛ أي أنّنا لن نصرم حبل الوصل مع الواقع، ولكن نديم الوصل بالقدر الذي وظّفه الشاعر نفسه لخدمة النص، وكذلك الشاعر فلن نكون عبيداً له، فهو من قال:

أَنَامُ مِلءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ[2]

وهنا أيضاً لن نغفل الشاعر كلياً، حيث الشاعر والمجتمع الذي أسميناه الواقع قبليان بالنسبة للقصيدة، وفي الوقت نفسه لن ندّعي امتلاك النص، فإنّ النصّ هو المالك الوحيد لنفسه، وإن كانت ثمّة خيوط علاقة تربطه بالشاعر من جهة، وبالواقع من جهة أخرى. والحقيقة أنَّ علاقة النص بالواقع هي من علاقة الشاعر بالواقع؛ فالنصّ هو نتاج فكر الشاعر، ذلك الفكر الذي أفرزته التجارب التي عاشها الشاعر أو عاشها الآخرون.

ومن ثمّ تعدّدت الرؤى، واختلفت وجهات النظر؛ باختلاف وتعدّد الزوايا التي رُصد منها الشعر الجاهلي.

وتحاول الدِّراسة تفسير الشعر الجاهلي من خلال استقراء نظرة الشاعر للكون والحياة من حوله، ومحاولته الحفاظ على وجوده وسط ظروف متباينة، لا يشعر وسطها إلاّ بالقلق والتلاشي والضدّيّة المستمرة باتجاهه، فأدرك الشاعر الجاهلي مدى التوحُّد الذي يعيشه، ويجتمع إلى ذلك عدم فهمه أو امتلاكه تفسيراً لأهم ظواهر الكون؛

---

(1) عنترة العبسي: الديوان، ص13-14.

(2) أبو الطيب المتنبي، أحمد بن الحسين: شرح الديوان، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتب العربي، بيروت، لبنان، 1980، ج4، ص84.

وهما الحياة والموت، وإذا حاول معايشة ظروف الحياة، فإنّ الموت وما بعده ظلّ رجماً بالغيب لم يجد له تفسيراً، وكل ما استطاع فهمه أنَّ الموت آتٍ لا محالة:

أَرَى العَيْشَ كَنْزاً نَاقِصاً كُلَّ لَيْلَةٍ ... ومَا تَنقُصِ الأَيَّامُ وَالدَّهْرُ يَنْفَدِ

لَعَمْرُكَ إِنَّ المَوْتَ مَا أَخطَأَ الفَتَى ... لَكَالطِّوَلِ المُرخَى وثِنياهُ باليَدِ[1]

لَعَمْرُكَ مَا الأَيَّامُ إِلاَّ مُعَارَةٌ ... فَمَا اسطَعتَ مِنَ مَعروفِهَا فَتزَوَّدِ

أَرَى المَوْتَ لا يُرعي عَلَى ذِي قَرابَةٍ ... وَإِنْ كَانَ فِي الدُّنيَا عَزِيزاً بِمَقعَدِ[2]

كُلُّ عَيْشٍ وَإِنْ تَطَاوَلَ دَهْراً ... مُنتَهَى أَمْرُهُ إِلَى أَنْ يَزُولا[3]

تَخَافُ الرَدَى نَفْسِي عَلَيْكَ وَإِنَّنِي ... لأَعْلَمُ أَنَّ المَوْتَ حَتمٌ مُؤَجَّلُ[4]

مَنِيَّتُهُ تَجرِي لِوَقتٍ وقَصرُهُ ... مُلاقاتُهَا يَومَاً عَلَى غَيْرِ مَوعِدِ

فَمَن لَم يَمُتْ فِي اليَومْ لا بُدَّ أَنَّهُ ... سَيَعلَقُهُ حَبلُ المَنِيَّةِ فِي غَدِ[5]

فَلا تَبعَدَنْ إِنَّ المَنِيَّةَ مَوعِدٌ ... عَلَيْكَ فَدانٍ لِلطُّلوعِ وَطَالِعُ[6]

إِلى عِرقِ الثَرَى وَشَجَتْ عُرُوقِي ... وَهَذَا المَوتُ يَسلُبُنِي شَبَابِي

وَنَفْسِي سَوفَ يَسلِبُهَا وَجِرمِي ... فَيُلحِقُنِي وَشِيكَاً بِالتُّرَابِ[7]

ونَحْنُ مَعَ المَنَايَا كُلَّ يَومٍ ... وَلا يُنْجِي مِنَ المَوتِ الفِرارُ[8]

أَيْنَ أَيْنَ الفِرارُ مِن حَذَرِ المَوْ ... تِ وَإِذَا يَتَّقُونَ بالأَسْلابِ[9]

إِنِّي وَجَدْتُ سِهَامَ المَوْتِ مُعَرِضَةً ... لِكُلِّ حَتْفٍ مِنَ الآجَالِ مَكْتُوبُ[10]

---

(1) طرفة بن العبد: الديوان، ص26.

(2) المصدر نفسه، ص32.

(3) أميّة بن أبي الصلت: الديوان، ص57.

(4) المصدر نفسه، ص58.

(5) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص61.

(6) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص89.

(7) امرؤ القيس: الديوان، ص26.

(8) جسَّاس بن مرّة: شعراء النصرانية قبل الإسلام، ص250.

(9) زهير بن جناب الكلبي: شعراء النصرانيّة قبل الإسلام، ص208.

(10) النابغة الذبياني: الديوان، ص108.

فَــــلا تبعَــــدَنْ إنَّ المَنِيَّـــــةَ مَوْعِـــــدٌ   وكُلُّ امرِىءٍ يَوماً بِهِ الحَـــالُ زَائِـــلُ[1]

فَرَمَـــــى فَأَخطَأَهَـــا ولَهَّـــفَ أُمَّـــــهُ   ولِكُلِّ مَـــا وَقَّـــى المَنِيَّـــةَ صَـــارِي[2]

فَـــلا تَفْـــرَحَنْ يَوْمـــاً بِنَفْـــسِكَ إِنَّنِـــي   أَرَى المَوْتَ وقَّاعاً عَلى مَنْ تَــشَجَّعَا[3]

هَلْ لِلْفَتَى مِنْ بَنَاتِ الـــدَّهْرِ مِـــن واقِ   أَمْ هَل لَهُ مِن حِمَامِ المَوْتِ مِـــن رَاقِ[4]

يَـــا شَـــرِيكُ يَـــا ابْـــنَ عَمْـــرٍ   مَـــا مِـــنَ المَـــوْتِ مَحَالَـــه[5]

أَمِـــنَ المَنُـــونِ وَرِيبِهَـــا تَتَوجَّـــعُ   والدَّهْرُ لَـيْسَ بِمُعتِـبٍ مِــن يَجْـزَعُ

وإِذَا المَنِيَّـــةُ أَنْـــشَبَتْ أَظْفَارَهَـــا   أَلفَيْـــتَ كُـــلَّ تَميمَــــةٍ لا تَنْفَـــعُ[6]

أَعــــاذِلَ مَـــا يُـــدْرِيكِ أَنَّ مَنِيَّتِـــي   إِلى سَاعَةٍ في اليَومِ أَوْ فِي ضُحَى غَــدِ

أعاذِلَ مَنْ يُكتَــبْ لَــهُ المَــوْتُ يَلْقَــهُ   كِفَاحَاً وَمَن يُكتَبْ لَــهُ الفَــوْزُ يَــسْعَدِ

أَعاذِلَ إِنَّ الجَهْــلَ مِــنْ لَــذَّةِ الفَتَــى   وإِنَّ المَنَايَــا لِلرِّجَــالِ بِمَرْصَــــدِ[7]

إِنَّ لِلـــــدَّهْرِ صَـــــوْلَةً فَاحْـــــذَرَنْهَا   لا تَنَـــامَنَّ قَـــدْ أَمِنْـــتَ الـــدُّهُورَا

قَد يَبِيــتُ الفَتَــى صَـحِيحاً فَيَــرْدَى   بَعْــدَ مَــا كَــانَ آمِنــاً مَــسْرُورَا

إِنَّمَــــا الــــدَّهْرُ لَــــيِّنٌ ونَطُــــوحٌ   يَتْـــرُكُ العَظْـــمَ وَاهِيَـــاً مَكْـــسُورا[8]

تَعَـــالُوا إِلَـــى مَـــا تَعْلَمُـــونَ فَـــإِنَّني   أَرَى الدَّهْرَ لا يُنْجِي مِنَ المَوْتِ نَاجِيا[9]

يَا عَبْلُ أَيْـــنَ مِـــنَ المَنِيَّـــةِ مَهْرَبِـــي   إِنّ كَانَ رَبِّي فِي السَّمَاءِ قَــضَاهَا[10]

---

(1) النابغة الذبياني: الديوان، ص211.

(2) المخبل السعدي: شعر بني تميم، ص107.

(3) متمم بن نويرة البربوعي: المفضليات، ص270.

(4) الممزّق العبدي: المفضليات، ص300.

(5) حنضلة الطائي: شعراء النصرانيّة قبل الإسلام، ص90؛ وينظر طرفة بن العبد: الديوان، ص64؛ الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص202، ص232؛ المخبل السعدي: شعر بن تميم في العصر الجاهلي، ص113؛ قيس بن الخطيم: الديوان، ص49.

(6) أبو ذويب الهذلي: الديوان، ص145-147.

(7) عدي بن زيد: شعراء النصرانيّة قبل الإسلام، ص465.

(8) المصدر نفسه، ص668.

(9) عنترة بن شداد: الديوان، ص108.

(10) المصدر نفسه، ص101.

يَخُوضُ الشَّيْخُ في بَحـرِ المَنَايَـا ويَرْجِـعُ سَـالِمَاً والبَحْـرُ طَـامِي
ويَأْتِي المَوْتُ طِفْـلاً فـي مُهُـودٍ ويَلْقَـى حَتْفَـهُ قَبْـلَ الفِطَـامِ[1]

يَسْعَى الفَتَى وَحِمَامُ المَوْتِ يُدْرِكُـهُ وَكُـلُّ يَـوْمٍ يُـدْنِي لِلْفَتَـى الأَجَـلا[2]

وَمَا أَهْلُ طَوْدٍ مُكْفَهِـرٍّ حُـصُونُهُ مِنَ المَوْتِ إِلاَّ مِثْلُ مَنْ حَـلَّ بِالـصَّحْرِ
وَمَـا دَارِعٌ إِلاَّ كَـآخَرَ حَاسِـرٍ وَمَـا مُقْتِـرٌ إِلاَّ كَـآخَرَ ذِي وَفْـرِ
تَنُوطُ لَنَـا حُـبَّ الحَيَـاةِ نُفُوسُـنَا شَقَاءً وَيَأْتِي المَوْتُ مِنْ حَيْثُ لا تدْرِي[3]

وَتَعْلَـمُ أَنَّ مَنَايَـا الرِّجَـالِ بَالِغَـةٌ حِـينَ يُبْلَـى لَهَـا[4]

فَالْيَوْمَ أَمْسَيْتَ لاَ يَرْجُوكَ ذُو أَمَـلٍ لَمَّا هَلَكْتَ وَحَوْضُ المَـوْتِ مَـورُودُ[5]

لا تَبْعَدَنَّ فَـإِنَّ المَـوْتَ مُخْتَـرِمٌ كُلَّ الخَلاَئِـقِ غَيـرَ الوَاحِـدِ البَـاقِي[6]

حِيَاضُ المَنَايَا لَيْسَ عَنْهَا مُزَحْـزَحٌ فَمُنْتَظِـرٌ ظِمـأً كَـآخَرَ وَارِدِ
خَبَـالٌ وَسُـقْمٌ مُـضْنِيٌّ وَمَنِيَّـةٌ وَمَـا غَائِـبٌ إِلاَّ كَـآخَرَ شَـاهِدِ
فَلَوْ كَـانَ حَـيٌّ نَاجِيَـاً لَوَجَدْتَـهُ مَنَ المَوْتِ فـي أَحْرَاسِـهِ رَبَّ مَـارِدِ
أَوْ الحَضرُ لَمْ يَمْنَع مِنَ المَوْتِ رَبَّهُ وَقَدْ كَـانَ ذَا مَـالٍ طَرِيـفٍ وَتَالِـدِ[7]

وَلَقَدْ عَلِمْتُ سِوَى الَّـذِي نَبَّـأْنَنِي أَنَّ الـسَّبِيلَ سَـبِيلُ ذِي الأَعْـوَادِ
إِنَّ المَنِيَّـةَ والحُتُـوفَ كِلاَهُمَـا يُـوفِي المَخَـارِمَ يَرْقُبَـانِ سَـوَادِي
لَنْ يَرْضَـيَا مِنِّـي وَفَـاءَ رَهِينَـةٍ مِـنْ دُونِ نَفْـسِي طَـارِفِي وَتِـلادِي[8]

---

(1) عنترة بن شداد: الديوان، 271-272.
(2) حاتم الطائي: الديوان، ص51.
(3) المصدر نفسه، ص37.
(4) الخنساء: الديوان، ص47.
(5) المصدر نفسه، ص143.
(6) المصدر نفسه، ص203.
(7) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص236.
(8) الأسود بن يعفر النهشلي: الديوان، ص26.

ولمّا استقرّ في خلده أنَّ الموت يعني الزوال والانتهاء، وفقدان أسباب القوّة ارتدَّ إلى الحياة التي خبرها، يتلمَّس أطرافها، ويدور حول أجزائها، ينسب نفسه إليها أو ينسبها إليه، يعلن معرفته الدقيقة بها، يتحنّث إليها ويتقرَّب منها يرسمها ويشبّهها، يبحث فيها عن كل رموز الخلود، عن كل أسباب القوّة، وعن كل شبه قد توحي بالبقاء، أو يرى فيها عنصر ثبات في هذه الحياة.

ودراستنا لا تفارق الدراسات السابقة كثيراً؛ فهي لا تنفي الزعم بأنّ الشِّعر الجاهلي لا يخلو من نظرة وجوديّة في خط مسيره ونظرته إلى العالم، وعلى وجه الخصوص إلى عامل الحياة والموت، كما أنّ التكرار لموضاعاته لا يبرأ من أثر العامل النفسي في تشكيله، ولا نستطيع الإفلات من إطار مقولة العقل الجمعي أو اللاشعور الجمعي في تدافع الشعراء إلى موضوعات بعينها، مع ادّعائنا للنظرة الفردية أو الشعور الفردي من الشعراء الجاهليين للموت والمصير، فالحاجة للماء يكون مطلباً فردياً ذاتيّاً على مستوى الفرد، ولكنّنا لا نستطيع نفي الحاجة الجماعيّة عندما ندرك أنَّ كل فرد في المجتمع يحتاج إليه.

وعلى الرغم من هذه الرؤى وزوايا النظر التي لا نرفضها كلياً، إلاّ إنّنا نعتقد أنَّ العامل الرئيس في توجيه الشعر الجاهلي إلى هذه الموضوعات وتكرارها هو وقوف الشاعر أمام أمر لم يدرك له تفسيراً. إنّ التشتّت في شعاب الحياة ومحاولة انتزاع الوجود وإثبات الذّات أمام عوامل الطبيعة والبشر، جعله منشغلاً في أمر واحد؛ الموت والزوال والاختفاء.

وتقف الدراسة عند الموضوعات المتكرّرة والتي أخضعت للدراسة في الفصل السابق، فربّما أوضحت وكشفت ما زعمناه من محاولة الشاعر في التمسّك بالحياة والبقاء والخلود مقابل خوفه من الزوال والموت والتلاشي، والذي تعمل الظروف على تحقيقه له، وفي غضون ذلك ستظهر محاولات أخرى للإبقاء على الحياة ولو معنويّاً من خلال تخليد الذّكر بعد الفناء، أو بعد التيقن من حتميّته.

فقد شاع ((بين شعراء الجاهلية لون من الحيرة والتردُّد والتساؤل عن غاية هذا الوجود الإنساني ومعناه، ولقد عبَّر الشاعر الجاهلي عن هذه الحيرة في أبياتٍ لا تخلو من حكمة الحياة وخبرتها على الرغم ممّا تنتهي إليه في كل حال من القلق على

المصير والاستسلام إلى الجهل به))[1]. لقد ((أحسَّ الجاهليون إحساساً قوياً بـــالموت، وحتم وقوعه، ورأوا رأي العين تلاعب القدر بهم، وتغلّب صروفه عليهم فـــي هـــذه الحياة المحدودة الفانية))[2]. ومن هنا ((نلاحظ أنَّ الشاعر الجـــاهلي يعـــاني تـــوتُّراً خاصاً يفوق كل توتُّر عرفه الشاعر العربي بعد ذلك؛ لأنّ وعيه بمشكلة الموت كان ذا طابع فاجع، فلم تكن هناك فكرة دينيّة متعالية تمنحه الخلـــود فـــي ملكـــوت إلـــه مخلص، فهو عالق بالأرض يبحث من خلال وثنية عن مغزى أرضي لهذا الوجود فلا يجد))[3]، ويمكن القول: ((إنّهم سمعوا شيئاً عن الحياة بعد الموت، ولكنّهم على الرغم من ذلك رفضوه، ولم يقتنعوا به إمّا لعجزهم عن إدراك ما وراء المحسوسات، أو لعدم توافق هذه المقولات وأنماط حياتهم))[4]، وقد ((يحدث أحياناً في تـــاريخ الإنـــسان أنّ أساس الحضارة الموثوق به يتداعى، وأنّ الإيمان بما يضمن الأمل اليقـــين يـــضيع، وكان عصر ما قبل الإسلام – كما أظن – وقتاً من هذه الأوقات عند العرب، اختبـــار القضاء والفناء والتناهي، هذا ما كان يشعر به شعراء العرب))[5]. ومن ثمَّ انكفأ على حقيقة الوجود الذي يعيشه ((وهو وحده الذي يبرق منه أمل الإنسان الوحيد، أمله الذي لا يمكن أن يتطرَّق إليه الموت، بل يدّعي أنّ هذا الأمل هو وحده الذي يدفع الإنسان في حياته الدنيا إلى ما يصدر عنه من مجهودٍ وترقُّبٍ ورغبةٍ وتوقُّعٍ لشيءٍ ينتظر فـــي كل لحظة أن يحدث))[6].

وقد تحتَّم على الإنسان أن يعيش بين ظرفين: المكان والزمـــان؛ أمّـــا ظـــرف المكان فقد تعرّض لما عانى منه الإنسان، وخضع لسطوة الظـــرف الآخـــر ظـــرف

---

(1) عفّت الشرقاوي: دروس ونصوص في قضايا الشعر الجاهلي، دار النهضة العربية للطباعـــة والنشر، 1979، ص164.

(2) محمد النويهي: الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ج1، ص419.

(3) عفّت الشرقاوي: دروس ونصوص في قضايا الشعر الجاهلي، ص335.

(4) د. عبد الرزاق الدليمي: هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العـــصر الأمـــوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001، ص45.

(5) فالتر براونه: الوجودية في الجاهلية، مجلة المعرفة السورية، العدد 4، سنة 1963، ص160.

(6) محمد النويهي: الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ص418.

الزمان، الذي أضجر الإنسان أيضاً، بل وشعر أنّه الفاعل فيه، ومن يجلب الويلات عليه، وأنّه مالك الحياة، يمنحها له ثمّ يسلبها إيّاه، وأنّ الحياة طوع إشارته ﴿وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ وَمَا لَهُم بِذَلِكَ مِنْ عِلْمٍ إِنْ هُمْ إِلَّا يَظُنُّونَ﴾ [(1)]. فكان عدم الإيمان بالبعث والحياة بعد الموت هو طريقهم، وقلّة هم الذين آمنوا، ولعلّ قس بن ساعدة ((أوّل من آمن بالبعث من أهل الجاهليّة))[(2)]، وبقي السواد الأعظم منهم في حيرة الفكر في أمر هذه الحياة، يرتدّ إليه طرفه عند نهايتها بموته.

ولا يزال الجاهلي يشعر بعلاقة الموت وارتباطه بالزّمن ((أو الدهر الذي يرادفه كثيراً))[(3)]، ودفعهم هذا الإحساس إلى التمسُّك بحياتهم وبقائهم وربُّما شكّل الممكن الوحيد أمام الموت الذي يأتي عليهم[(4)]، وأمام الزمن الذي بدا لهم قوة لا تقهر، وقضاء لا مفرّ من بطشه يضعف الإنسان أمامه ويبقى هو على شدّته:

يَوْمٌ إِذَا يَأْتِي عَلَيَّ وَلَيْلَةٌ ... وَكِلاَهُمَا بَعْدَ المَضَاءِ يَعُودُ
وَأَرَاهُ يَأْتِي مِثْلَ يَوْمٍ لَقِيتُهُ ... لَمْ يَنْصَرِمْ وَضَعُفْتُ وَهْوَ شَدِيدُ[(5)]
فَلاَ جَزِعٌ إِذَا فَرَّقَ الدَّهْرُ بَيْنَنَا ... وَكُلُّ فَتَىً يَوْمَاً بِهِ الدَّهْرُ فَاجِعُ[(6)]
بَدَا لِي أَنَّ النَّاسَ تَفْنَى نُفُوسُهُمُ ... وَأَمْوَالُهُمْ وَلاَ أَرَى الدَّهْرَ فَانِيَا[(7)]

---

(1) سورة الجاثية: آية 24؛ وينظر: تفسير القرآن العظيم لابن كثير القرشي، اعتنى به أحمد عبدالسلام، دار الأرقم للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1998، ج4، ص188، حيث يذكر الحديث النبوي: ((كان أهل الجاهلية يقولون: إنّما يهلكنا الليل والنهار...)).

(2) أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل: الأوائل، تحقيق: محمد السيّد الوكيل، مطبعة دار الأمل، المغرب، 1966، ص67.

(3) د. مصطفى عبد اللطيف جياووك: الحياة والموت في الشعر الجاهلي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977، ص89.

(4) د. حسني عبد الجليل يوسف: الإنسان والزّمان في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1988، ص9.

(5) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص47.

(6) المصدر نفسه، ص88.

(7) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص168.

وراح هذا الاعتقاد يتأصّل بفكرهم، ويتنامى في اللاشعور الفردي، ولكنَّ اشتراك أفراد المجتمع في هذا الشعور، سوّغ لنا فكرة العقل الجمعي أو اللاشعور الجمعي الذي نستشعر إنتاجه لفكرة سيطرة الزمن على الموت نفسه، فهو من يرسل الموت للإنسان أو يقود الإنسان للموت:

يَسْعَى الفَتَى وَحِمَامُ المَـوْتِ يُدْرِكُـهُ وَكُلُّ يَـوْمٍ يُـدْنِي لِلْفَتَـى الأَجَـلا[1]

((والزّمن هو القوة الخفيّة المدبِّرة للأحداث، وهو غول غدار لا يفلت من براثنه أحد، يلتهم الرجال ويسوق الأحياء إلى حيث الفناء والعدم، وهذا ما نجده في نظرة امرئ القيس شبه المتكاملة إلى الدهر المعبّرة عن ملامح مميّزة، حيث يقول:

أَلَـمْ أُخْبِـرْكَ أَنَّ الـدَّهْرَ غُـولٌ خَتُـورُ العَهْـدِ يَلْـتَهِمُ الرِّجَـالاَ[2]

فكل حركة من الزمن هي حركة نحو الموت، وكل طلوع شمس وكل غروب يمثِّل نقصاً في ذخيرة الإنسان من الحياة. يقول عبيد بن الأبرص:

يَا عَمْرُو مَا رَاحَ مِنْ قَوْمٍ وَلاَ ابْتَكَرُوا إلاَّ وَلِلْمَـوْتِ فِـي آثَـارِهِمْ حَـادِي
يَا عَمْرُو مَا طَلَعَتْ شَمْسٌ وَلاَ غَرَبَـتْ إلاَّ تُقَـرِّبُ آجَـالٌ لِمِيعَـادِ[3]))[4]

ويشكِّل الطلل من الناحية الزمنيّة، الجزء الماضي، ويشكِّل الماضي بدوره عاملاً مشتركاً بين الشاعر والطلل، إنّه الجزء المسلوب من حياة الشاعر، وقد قضى قسطاً منه في تلك الرُّبوع قبل أن تتحوَّل إلى أطلال؛ أي قبل أن يتحوَّل زمنها إلى حساب الماضي، فقد كان حاضراً يعيشه الشاعر، وتتمثّل فيه الحياة؛ الذَّات والحبيبة والوجود؛ بمعنى آخر الامتلاك والقوة مقابل التحوّل إلى الماضي، الذي يمثِّل الموت، الفقد والانسلاب والضعف. لذا ((حزن الشعراء حقَّاً – أو حزن بعضهم – واستيقظت في جوانحهم المواجد وأوجعتهم الذكرى، ذكرى الماضي البعيد، وذكرى الماضي

---

(1) حاتم الطائي: الديوان، ص51.

(2) امرؤ القيس: الديوان، ص138.

(3) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص55.

(4) د. عبد الرزاق خليفة الدليمي: هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، ص47-48.

القريب))[1]. ودوران عقارب الساعة يعني التحوّل الفيزيائي المستمر للزمن من المستقبل إلى الحاضر وقبل ذلك، أو معه من الحاضر إلى الماضي، ولكنَّ الزمن النفسي الذي يتشكَّل من تفاعل الإنسان مع الأحداث على مسار الزمن الفيزيائي هو ما يشكِّل الفكر ويضع نقاط ارتكاز، ومحطّات توقُّف في حياة الإنسان، قد يعود إليها، أو يعود لبعضها كلَّما شعر بالضّياع لفقده شيئاً من الدافعية، أو لشعوره بعظمة ما يفقد مع خوفه من المجهول القادم، فيلتفت بنظره أو بكليته إلى الوراء – الماضي – الذي وثق به ذات يوم، و((كل شاعر في العصر الجاهلي لا يبدأ الحديث، ولا يخاطب المجتمع الذي ينتمي إليه إلاّ عن طريق بعث الماضي، فالماضي يأخذ صفة الإلحاح المستمرّ على عقل الشاعر، كل شاعر يذكر الدمن والأطلال والرُّسوم وهي بقايا الماضي، والعلامات الأولى في الطريق))[2]. فاتخذ من الطلل ((منفذاً تعبيريّاً لحديث النَّفس في تأمُّلها الماضي وأحلامه الضائعة التي غدت حرماناً يرمض النَّفس في حالاتها الشاعريّة الشفَّافة))[3]، ونفس الشاعر أو الإنسان تفزع من المجهول وترتدّ إلى المعلوم، تفزع من الموت وترفضه أو ترفض الإقرار به لبعضها ((هذا الماضي يبدو لنا أوّل وهلة أنّه انتهى وأصبح جزءاً لا يعود، ولكنَّ هذا غير حقيقي؛ فالشاعر حينما ينهض لكي يتذكَّر الأطلال يجد الماضي حيَّاً لا يزول))[4]، وربَّما سرى الشُّعور بضعف الماضي عند الجماعات، أو ((قد تحسّه إحساساً ذابلاً، ومهمّة الشعراء أن يعيدوا إلى هذا الإحساس نضارته وبهاءه، أن يؤكِّدوا الانتماء لهذا الماضي ويذودوا عنه))[5].

وعندما يكون الحديث عن الزَّمن وما يجري على خطّه من أحداث، فإنّ ذلك يعني الحركة، التي تفيد تقادم أُمور واستحداث أخرى، وربّما فطن الشاعر لهذه الحقيقة فراح يتَّخذ سياقاً يشي بالحركة في مفتتح قصيدته، فدعا خليليه للوقوف، أو

---

(1) د. وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص44.

(2) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص55.

(3) محمود عبد الله الجادر: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، ص243.

(4) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص56.

(5) د. وهب روميّة: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص328.

دعا ذاك الذي جرَّده من نفسه؛ ولم يكن ذلك عند شاعر واحد، وإنّما هو أمر متـــواتر متكرِّر عند الشعراء[1]، وكأنِّي أشعر من هذا الطلب أو الاستجداء، رغبة تتحرَّك فـــي نفس الشاعر وتلحّ عليها في إيقاف هذه الحركة الكونيّة أو دعوة لتعطيل الزّمن؛ لإعادة ترتيب الأشياء والأحداث وفق رؤيته، وربّما لم يوفّــق فـــي ذلـــك فانهملـــت عينــه بالدموع[2]، بكاء الذّات أو الجزء المسلوب منها، فالتحوُّل من الحركة إلى السكون قــد يوحي بالضعف والاستكانة أمام الذكرى لو أنّ التوقّف كان عند مكانٍ واحدٍ، أو لو أنّه ذكر مكاناً واحداً لقلنا ربّما هي ذكرى الحبيبة حقاً، ولو أنّه تحدّث عن ماضٍ قريـــب!! ولكنَّ المكان يتعدّد عند الشعراء، والزَّمان قد يصل لعشرين سنة مضت، هذا ما يدفعنا للتوقُّف نحن أيضاً، ونعود من حيث بدأنا، وللقول بأنّ الشاعر يبكي ذاته، والذّات هنـــا لا تعني الجسد أو الروح أو الفرد بكليهما؛ وإنّما هو الكيان والوجود، وكل شيء يدخل حلم الامتلاك، أخاله يغدو خيطاً في نسيج الكيان، فامرؤ القيس ((لـــم يـــصرِّح بـــذكر حبيبه الذي يفوق كل اسم، وإنّما أفصح عن رمزيته حين بكى منزله الذي كان يحلّـــه، ويقيم به.. وهو لم يبكِ منزلاً واحداً، وإنّما بكى منازلَ كثيرةً، وأنَّ هذه المنازل كانـــت تتبع حكم أبيه وسيطرته عليها، فهي رمز الملك الذي كان يحلم بأن يكون تحت يده في يومٍ ما... لذلك فهو يبكي حلمه وأمله))[3]، وذلك كله من تبعات مقتل أبيه، فلـــم يبـــكِ أباه، وإنّما بكى مقتله الذي ((يوحي بمقتل كلِ شيءٍ في نفسه، وفقد كل أمل عاش فـــي خاطره... فقد قتل الملك والحلم والأمل، وقتلت الصبابة والغواية والهوى بـــين هـــذه الأمكنة على طول عرصاتها، لذلك كان مشغولاً بذكرها عن كل فيض، ... لهذا طغت صورتها على مقدّمته))[4].

(1) ينظر الدراسة، الفصل السابق.

(2) ينظر بعض الأمثلة: امرئ القيس: الديوان، ص91؛ عبيد بن الأبـــرص: الـــديوان، ص87، 120؛ بشر بن أبي خازم: الديوان، ص32؛ المرقش الأصغر: ديوان المرقشيين، ص87.

(3) د. محمد صادق عبد الله: المعاني المتجدّدة في الشعر الجـــاهلي، دراســـة وتحليـــل ونقـــد، ص150.

(4) المرجع نفسه، ص152.

وأحسب أنّه أصبح بمقدورنا القول إنَّ الشاعر لم يكن في موقف الغزل أو ذكر الحبيبة الأنثى، وإنّما يتحدّث عن ذكريات ((وقد عبّر بدقّة عن ذلك بلفظ (ذكرى)، وعن شعوره بفقدان كل شيء، فقدان الأهل والأنصار، والأتباع يعبّر عنه بلفظ (حبيب)، وعن شعوره بفقدان المُلك والأرض والدّيار يعبِّر بلفظ (منزل)؛ فالغزل العادي يشكو عادةً فقدان الحبيب إذا فُقِد؛ لأنّه هو وحده الهدف من الشكوى، ولكنَّ امرأ القيس لا يحمل في نفسيته حينئذٍ شوقاً وهياماً يشكوه، وإنّما يحمل شعوراً بالفقدان الكامل، لذلك احتاج إلى الرمزين معاً الحبيب والمنزل))[1].

والحقيقة التي يجب أن تبقى نصب أعيننا ولا نحاول طمسها، هي أنّ الهمَّ الأكبر للجاهلي هي الحياة بكل ما تعني، وبكل ما يتَّصل منها وفيها بذلك الإنسان، إذ إنّها الحياة المفهومة أو الممكنة الامتلاك على أقل تقدير، ومن ثمَّ ازداد تمسُّكه بها مع عدم إدراكه لِمَا بعدها؛ أي ما بعد الموت، فتكرار الوقفة الطللية أو النسيب في مطالع القصائد لا يبيح لنا الشطط في التفسير، وأنّه تفكير في العالم والتناهي والفناء والحيرة فيما بعد الموت، وربّما ظهر ذلك في بعض الوقفات، وتبقى في الأعمّ تعبيراً عن مواقف فردية قد تختلف في الأسباب والدواعي، ولكنَّ التوحُّد يظهر في الخوف من الإنسلاب؛ والإنسلاب يتعدَّد بين المُلك والانتماء والأمن وربّما الحياة نفسها[2]، ويمكن القول إنّ فقدان أي من هذه هو أشبه بفقدان الحياة بالنسبة لصاحب المفقود.

وقد لا يضيرنا الخروج قليلاً عن المقدّمة الطلليّة في سبيل توضيح ما ذهبنا إليه، وذلك بتناول مثالين ممّا يسمّى بالمقدّمة الغزليّة أو النسيب؛ الأول: مطلع قصيدة كعب ابن زهير في مدح النبي – عليه الصلاة والسلام – ونرصد أبيات المقدِّمة لتكون حاضرة أثناء التحليل، يقول كعب[3]:

---

(1) د. عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص82.

(2) يتمثّل انسلاب المُلك في شعر امرئ القيس، والانتماء عند لبيد بن ربيعة، والأمن عند النابغة الذبياني، والحياة عند كعب بن زهير، والأمثلة على ذلك عديدة.

(3) كعب بن زهير: الديوان، ص109-111.

بَانَتْ سُعَادٌ فَقَلْبِي اليَوْمَ مَتْبُولُ مُتَيَّمٌ إثْرُهَا لَمْ يُجْزَ مَكْبُولُ[1]
ومَا سُعَادُ غَدَاةَ البَيْنِ إذْ رَحَلُوا إلاَّ أَغَنُّ غَضِيضُ الطَّرْفِ مَكْحُولُ[2]
تَجْلُو عَوَارِضَ ذِي ظلمٍ إذَا ابْتَسَمَتْ كَأَنَّهُ مَنْهَلٌ بالرَّاحِ مَعْلُولُ[3]
شَجَّتْ بِذِي شَبَمٍ مِنْ مَاءِ محنيةٍ صَافٍ بِأَبْطُحَ أَضْحَى وهوَ مَشْمُولُ[4]
تَجْلُو الرِّيَاحُ القَذَى عَنْهُ وأَفْرَطَهُ مِنْ صَوبِ سَارِيَةٍ بِيضٍ يعَالِيلُ[5]
يَا وَيْحَهَا خُلَّةً لَو أَنَّها صَدَقَتْ مَا وَعَدَتْ لَوْ أَنَّ النُّصْحَ مَقْبُولُ[6]
لكِنَّهَا خلةٌ قَدْ سِيطَ مِنْ دَمِهَا فَجَعٌ وَوَلَعٌ وإخْلاَفٌ وَتَبْدِيلُ[7]
فَمَا تَدُومُ عَلَى حَالٍ تكونُ بِهَا كَمَا تُلَوَّنُ فِي أَثْوَابِهَا الغُولُ[8]
ومَا تُمَسَّكُ بالوَصْلِ الَّذي زَعَمَتْ إلاَّ كَمَا تُمْسِكُ المَاءَ الغَرَابِيلُ[9]

---

(1) بانت: فارقت، متبول: أسقمه الحب وكاد يذهب بعقله، المتيّم: الذي ذلّله الحب، المكبول: المقيّد والأسير.

(2) غداة البين: ساعة الرحيل، الأغن: الذي في صوته غنة، غضيض الطرف: فاتر الطرف ومسترخي الأجفان، المكحول: من الكحل.

(3) تجلو: تكشف، العوارض: ما بين الثنية والضرس، الظلم: ماء الأسنان، المنهل: الذي ارتوى، الرّاح: الخمر، المعلول: الذي سقي مرّتين.

(4) شجّت: خلطت ومزجت، والشبم: الماء البارد، المحنية: المنعطف من الوادي وخصّه لصفاء مائه، الأبطح: من البطحاء الأرض المنبسطة.

(5) تجلو الرّاح: تكشف، القذى: ما يقع في العين أو في الشراب من تبنة ونحوها، أفرطه: ملأه، والصوب: المطر، السارية: السحابة تسري ليلاً، يعاليل: يقال لغدير إذا سال ماؤه في الأبطح بسبب ماء المطر الذي ملأه.

(6) يا ويحها: الياء حرف نداء يفيد التوجُّع، وويح: كلمة ترحّم وتوجّع، الخلة: الخليلة.

(7) سيط: خليط، الفجع: المصيبة، الولع: الكذب، الإخلاف: عدم الوفاء بالوعد.

(8) التلوّن: تغيّر اللون حيناً بعد حين، الغول: السعلاة وهو حيوان وهميّ، وفي حديث الرسول ﷺ: "لا عدوى ولا هامة ولا صفر ولا غول". والعرب تقول إنّ الغيلان في الفلوات تتراءى للناس فتضلهم عن الطريق وتهلكهم.

(9) وما تمسك بالوصل: أي لا تتمسّك بوعد اللقاء، الغرابيل: جمع غربال وهو ما ينقّى به الحب لا يسمك الماء.

كَانَتْ مَواعِيـدُ عُرْقُـوبَ لَهَـا مَـثَلاً وَمَـا مَواعَيـدُهَا إلاَّ الأَبَاطِيـلُ[1]
أرْجُو وآمَـلُ أنْ يَعْجَلْـنَ فـي أَبَـدٍ وَمَا لَهُنَّ طُـوالَ الـدَّهْرِ تَعْجِيـلُ[2]
فَلا يَغُرنَّكَ مَـا مَنَّـتْ ومَـا وَعَـدَتْ إنَّ الأَمَـانِيَ والأَحْـلامَ تَـضْلِيلُ[3]
أَمْـسَتْ سُـعَادُ بِـأرضٍ لاَ يَبْلُغُهَـا إلاَّ العُتَـاقُ النَّجِيبَـاتُ المَرَاسِـيلُ[4]

تستغرق هذه المقدّمة ثلاثة عشر بيتاً من أصل ثلاثة وخمسين بيتاً هي أبيات القصيدة، أي ما يقارب ربع القصيدة، ويوظّف أربعة أبيات في الوصف الحسّي للمحبوبة[5]؛ وهي الأربعة الأولى بعد البيت الأول الذي وصف الرحيل وأثره على الشاعر، ثمّ يأتي الوصف المعنوي والذي يتمثّل في ضعف أبيات الوصف الحسّي الذي أظهر محاسن المحبوبة، أي يستغرق ثمانية أبيات ويكون ذمّاً صريحاً للصفات المعنويّة للمحبوبة، فأي مقدّمة غزلية هذه؟!! فقد نسف آخرها أوّلها وجعلنا نشكّ في الصدق الموضوعي للبيت الأوّل.

وهذا وصف نصّي للأبيات، ولن ندخل في تحليلها وفق هذه الرؤية؛ لقناعتنا باستبعادها من احتمالات الرؤى؛ ونبتعد خطوة عن النص باتجاه الشاعر والبيئة أو المجتمع، للإحاطة بالظروف التي قيلت فيها القصيدة، فقد ((كانت مفعمة بأمرين لعلّهما لم يبلغا في حياته كلّها من الشدّة والقسوة عليه ما بلغاه حينئذٍ، وهما الخوف، والسخط على صلة الذين لهم به صلة، فأمّا عن الخوف، فمن المعروف الذي تتّفق عليه كل الروايات أنّه كان قد قال شعراً يعرض فيه بما يشبه الهجاء للإسلام ولشخص النبي ﷺ ولخطورة تأثير الشعر في المجتمع، حينئذٍ كان من الممكن أن يكون شعر شخص مثل كعب من العقبات الصعبة أمام انتشار الإسلام، لذلك خشي توعّد النبي ﷺ إيّاه بالقتل كما توعَّد غيره، ومعنى هذا أنّه يكون على كل مسلم يلقى كعباً في أي قبيلة

---

(1) عرقوب: قيل: رجل يهودي من خبير لا يفي بوعد، وقيل رجل من العماليق وقصّته معروفة تضرب العرب بها المثل.
(2) الأبد: الدهر، وطوال الدهر: طوال العمر.
(3) لا يغرنك: لا يخدعنّك، منت: أنعمت به من كلام، التضليل: الخداع.
(4) يبلغها: يصلها، العتاق: النوق الكريمة، المراسيل: الخفيفة التي تعطيك ما عندها عفواً.
(5) افتراض مبدئي على أنها أنثى، وأنّ الأبيات تصوير انطباعي للواقع.

وفي أي مكان أن يقتله))[1]، هذه المقولة من خارج النص ولكنّها تعطي إضاءة عليه، وفي النص ما يدعمها كقوله:

يَسْعَى الوُشَاةُ بِجَنْبَيْهَا وَقَوْلُهُمُ ... إِنَّكَ يَا بنَ أَبِي سَلْمَى لَمَقْتُولُ
وَقَالَ كُلُّ خَلِيلٍ كُنْتُ آمُلُهُ ... لا أُلْفِيَنَّكَ إِنِّي عَنْكَ مَشْغُولُ[2]

وهذا يؤيِّد ما ذهبت إليه المقولة، بل إنّه ليعطي تصوُّراً أبعد منها في الحالة التي كان عليها كعب، فهو بين واشٍ يخشى الوشاية به، وصديق أصابه هو الآخر الخوف فلم يستطع حتّى المواساة وادعى الانشغال، وثمّة أمر آخر يساعد على إدراك شخصية كعب بن زهير وهو المكانة الشعرية التي حقّقها كعب، حيث ((كان النّاس عادة يتنافسون في التودُّدِ إليه، وإلى كسب رضاه بأي وسيلة، ولكنّه ينظر فإذا هم لا يسعون إلى ودّه، بل ينفرون منه نفوراً))[3].

ويتَّضح ممّا سبق أنَّ كعباً عاش مرحلتين قبل إسلامه؛ الأولى: إن لم يعشها برغد فإنّه عاشها بأمن وسلام، أمّا المرحلة الثانية: فقد ابتدأت بعد هجائه للإسلام وشخص النبي – عليه السلام – وفيها عاش حياة الخوف وألم العزلة ونفور الحياة وابتعاد أسباب النجاة عنه.

نعود لأبيات المقدّمة نستقرؤها في ضوء ما عرضنا من ظروف حياتية عاشها، في محاولة تأييد ما ذهبنا إليه، فالشاعر يلقي القصيدة بين يدي هادر دمه، طلباً للعفو الذي يعني تجدّد الحياة ولعلّه الموضوع الرئيس في القصيدة؛ وما جاء فيها من مديح فهو لذات الغرض – طلب الحياة – لذا غير بعض الأبيات من ساعته عندما أحسّ بعدم الرضا عنها[4].

فليس من سعاد، وليس من حبيبة تلهف عليها الشاعر هذا التلهّف ويغدو فيها متبولاً متيّماً، ثمّ هو بعد ذلك مكبول مقيّد في غرامها، تمتاز بجمالٍ حسي مغرٍ مكّنها

---

(1) د. عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، ص99.

(2) كعب بن زهير: الديوان، ص37، الوشاة: الذين يشون بالكذب ويزيّنونه ، الخليل: الصّاحب والصّديق، لا ألفينك: أي لا أكون معك في شيءٍ ولا أستطيع نفعك.

(3) د. عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، ص100.

(4) انظر ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص81.

من أسر الشاعر، ويقلب لها ظهر المجنّ عند الوصف المعنوي، وأولى صفاتها أنّها غير صادقة مخلفة لوعودها، تجر المصائب والكذب، وعدم الثبات على حال أو وجه حتَّى جعلها كالغول، وجعل ذلك كله طبعاً فيها متأصِّلاً في – دمها – ويجلب مثلاً تضربه العرب في عدم الوفاء – مواعيد عرقوب – باطلة لا صلاح لها.

ويظهر في البيت السادس ذكرٌ للنصح – لو أنّ النصح مقبول – ولا أدري ما تعليل هذا في مقام الغزل؟! أوليس ذاك نصح أخيه بجير قبل الدخول في المأزق[1] مع النبي؟ كما أنّ ((الغزل يعتمد على إبراز المحاسن بل وتضخيمها، وليس على إبراز المساوئ، وما الهدف من ذكر هذه المساوئ في موقف يتعلّق به مصير الشاعر؟ وأمام شخص بيده هذا المصير؟))[2].

وبعد ذلك الالتفات في البيت الثاني عشر – لا يغرنّك – سواء بالتجريد أو مخاطبة الآخر، فإنّها دعوة لعدم الانخداع بالأماني والوعود، وكأنّ الشطر الثاني يطلقه حكمة – أنّ الأماني والأحلام تضليل – فليس من إيحاء بالسياق الغزلي، ويختم المقدّمة بذكر سعاد في البيت الثالث عشر بعد أن غابت طوال المقدّمة خلا ذكرها في البيت الأول والثاني، وربّما سوغ الذكر في البيت الأول والثاني عند ذكر المحاسن، ولكن ما المسوّغ لذكره بعد هذه المساوئ الكثيرة التي سَبَغَت الأبيات؟ وما الحاجة – للعتاق النجيبات المراسيل – ما دامت تتسرّب كالماء من الغرابيل؟ وما ذنب الدّهر والتبرُّم منه إذا كانت الحبيبة أو سعاد هي الراحلة المتملِّصة من الشاعر؟!

أظنّ أنّ من الصعب استقامة التفسير على أنّها المحبوبة – الأنثى – وربّما استقامت لنا قناة التفسير لو ادّعينا أنّها الحياة التي يطلبها الشاعر، تلك الحياة التي خدعته بمظهرها المادي الحسي فاستقام له الصحب يوم كانت له القوة والأثر، ثمّ هي نافرة عنه، ظهر غدرها على أيدي الوشاة والأخلاّء معاً، وتقلُّب الأحوال، وشعر أنّها تتسرّب من بين يديه وينسحب بساطها من تحت قدميه كما الماء المنسرب من الغرابيل، ولعلّ خوفه من الموت فاق – في لحظة – حبّه للحياة، فاندفع في البيت الحادي عشر يطلب – بغير وعي – تعجيل أيّامه أو دنو المنيّة، وليس هذا إلاّ لشدّة

(1) انظر ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص80.

(2) د. عبد الحليم حنفي: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، ص101-102.

خوفه على الحياة من الموت، فالإسلام ينتشر وتوسّعت أقطار الدولة أو قل انتشر بين القبائل ولم يعد الفرار ممكناً، فابتعاد سعاد هو ابتعاد النجاة والحياة زمنيّاً إذ ماضيها الذي عاشه انقضى وليس لها من حاضر لابتعاد المكان وفقدان أسباب الوصول.

ونتحوّل للمقدّمة الغزليّة الثانية عند النابغة الذبياني، يقول[1]:

كِلِيْنِي لِهَمٍّ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبِ ... وَلَيْلٍ أُقَاسِيهِ بَطِيءِ الكَوَاكِبِ[2]

تَطَاوَلَ حَتَّى قُلْتُ لَيْسَ بِمُنْقَضٍ ... وَلَيْسَ الَّذِي يَرْعَى النَّجُومَ بِآئِبِ[3]

وصَدْرٍ أرَاحَ اللَّيْلَ عَازِبُ هَمِّهِ ... تَضَاعَفَ فَيهِ الحُزْنُ مِنْ كُلِّ جَانِبِ[4]

عَلَيَّ لعمرو نعمةٌ بَعْدَ نِعْمَةٍ ... لِوَالِدِهِ لَيْسَتْ بِذَاتِ عَقَارِبِ[5]

بدايةً نتوقَّف عند الظروف التي قيلت فيها هذه القصيدة، وهي نظرة خارجيّة قد لا توصلنا لمقصدنا بدقّة، ولكنها لا تخلو من أسباب الوصول لبوابة النص – على أقلّ تقدير–.

وقبل هذه الظروف نعلم أنّ النابغة شاعر النعمان بن المنذر مَلِك الحيرة بالعراق، وأنّ مجده الأدبي وحتى المادي لم يظهرا إلاّ في كنف النعمان، وأن علاقتهما تجاوزت علاقة الشاعر بالملك إلى ((نوع من الصداقة والإلف النفسي المتبادل بينهما))[6]، ولسببٍ ما خرج خائفاً يطلب أسباب النجاة تاركاً وراءه الغنى المادي كله، ولعلّه حمل معه المجد الأدبي، أمّا الأوّل فلا حاجة له به في مثل ذلك الظرف، وأمّا الثاني فقد يكون عبئاً عليه عند أعداء النعمان، وفي الواقع لم يحدث ذلك، فقد توجّه إلى الغساسنة قاتلي جدّ النعمان؛ أي أعداءه، فوفّروا له ما فقد من القسم الأول؛ المجد المادّي ونما أدبه في رعايتهم، وهذه إحدى القصائد التي قالها في مدحهم.

---

(1) النابغة الذبياني: الديوان، ص48، قال هذه القصيدة في مدح عمرو بن الحارث الأصغر الغسّاني.

(2) كليني: اتركيني، أميمة: اسم امرأة، ناصب: متعب منهك، بطيء الكواكب: كناية عن طوله.

(3) يروى العجز (وليس الذي يهدي النجوم بآئب)، آئب: اسم فاعل لفعل آب أي عاد.

(4) أراح: أعاد، عازب: بعيد.

(5) ليست بذات عقارب: لا يكدر صفوها مكدِّر.

(6) د. عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، ص93.

ونعود للمقدّمة التي تشكلّت من ثلاثة أبيات، والتي وصف ابن قتيبة مطلعها بقوله: ((وممّا سبق إليه ولم يجاذبه قوله في أول شعره: كليني لِهَمٍّ يَا أُمَيْمَةَ نَاصب))[1]، يشي هذا المطلع بحديث يدور بين الشاعر والمحبوبة، وأنّه المطلوب لا الطالب، ولا نستطيع حمل الكلام على أنّها عاذلة؛ فلا يتبدّى لنا ما تعذله عليه، ولا أعتقد أنّ الأمر يستقيم إذا حمل على أنّه غزل بمحبوبة، أو أنّ – أميمة – المرأة، وإنّما هو اسم يرمز فيه الشاعر لمحاسن الدُنيا التي ربما استهوت الشاعر في لحظة غفلة، أو أنها كادت تشغله عمّا يحيط به من خطر، فالأسماء قد تقع للشاعر دون أن يكون لها دلالة واقعية؛ فقد سئل الأعشى عن هريرة فأجاب بأنّه لا يعرفها وإنما هو اسم أُلقي على لسانه من حيث لا يدري[2]. ولا أدَّعي السبق للقول برمزيّة المقدمة الغزلية، فقد قال به كثير من الباحثين المحدثين؛ من ذلك قول أحدهم: ((ذلك الغزل الذي يقدّم به الشاعر لقصيدته فهو كذلك لا يقصد به الشاعر إلى موضوعه وإنّما يقصد به إلى غير ذلك ممّا يهمّ الشاعر أمره ويأخذ عليه نفسه، ومن هنا يأخذ ذلك الاستفتاح الغزلي للقصيدة الجوّ الذي يعيش فيه الشاعر والذي يملي عليه شعره؛ فالمرأة في ذلك رمز، وأسماء النساء تقليدية تجري في الشعر عند الشعراء دون وقوع على صاحباتها))[3].

يشير أحد الباحثين إلى الهمّ الذي كان يشغل النابغة ويحزنه أشدّ الحزن هو الحب الصّادق الذي كان يكنّه للنعمان، وأنّ هذا هو العامل النفسي الذي يجعله يفتتح قصيدته المدحيّة لعمرو الغساني بهذه المقدمة الحزينة[4]. لا أدري مدى تقبّلنا لهذا الرأي أو هذه الرؤية، ولكنّ الأسئلة كثيرة، مثل: ماذا يريد النابغة من النعمان أكثر ممّا وفَّر له الغساني؟! وإنّ كان ثمّة علاقة صداقة مع النعمان أو رابط نفسي معه

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص93.

(2) التبريزي: شرح المعلّقات العشر، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، ط1، 1964، ص483.

(3) د. نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الفكر، ط4، ص100.

(4) ينظر د. عبد الحليم الحفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، ص93.

فكيف نفهم ذلك، أو كيف نوفّق بين ذلك وخيانته وتشبيبه بالمتجرّدة زوج النعمان؟!! والذي يذكره الباحث نفسه[1]، لا أدري إن كان بالإمكان التوفيق بين ذلك كلّه!!

ولكن الاستقراء الدقيق لسياق النص ودلالته وألفاظه يوحي بغير ذلك؛ فإنّ الشاعر وهو المفكر والمدرك لبواطن الأمور في العصر الجاهلي، يعيش قلق الحياة، ويستوعب ويتدارس التجارب ولا تمرّ أمام عينه بسهولة، ولا شكّ أنّ الشطر الثاني من البيت الأول ينضح بالقلق النفسي، وأنّ الزّمن الذي يذكره الشاعر زمن نفسي يعاند الزمن الفيزيائي لحركة الكواكب، والبيت الثاني يعمّق الإحساس بضيق صدر الشاعر، وانهماك عقلة بالتفكير وأنّ القضية فوق الصداقة التي تلتها الخيانة، وفوق المكسب المادي أو الشهرة الأدبية، إنّ الشاعر يفكّر في وجوده وكيانه، إنّه لم يستطع التخلُّص من تجربته مع النعمان؛ فقد تهدّده الموت وشارف على دخول عالم الفناء والعدم، فأوقفه هذا على عتبات الوجود، فالتجربة الأولى ما زالت ماثلة أمام ناظريه وتكاد توقف الزمن عندها، فليست بذاهبة كما هو الليل – ليس بمنقض – ومن يقف يعدد الليالي – والزمن جالب للموت في فكرهم – لا بُدَّ أن يهلك (وليس الذي يرعى النجوم بآئب)، بل إنَّ الضيق والهمّ وهما بعض الموت أو طريقه في تزايد مع تقدّم الزمن، ثمّ القُرب من الغساني لم يعد يعني الحياة؛ لأنّ صروف الدّهر تخفي في طيّاتها المجهول، وقد جرّب ذلك مع النعمان الذي ابتدأ معه صفاءً دون سابق عهد، فكيف عند من كان مادح عدوّ آبائه، وهذا ليس من ضرب تحميل الشعر فوق ما يحمل، فقد أدرك النابغة ذلك وحاول الخروج ممّا هو فيه بتأسيس علاقة مقاربة لتلك التي كانت مع النعمان من حيث البداية الصّافية، فبدأ بذكر النعم السابغة عليه ثمّ هي (ليست بذات عقارب)؛ أي لم يَشُبْها ما يكدّر صفوها.

بهذا التصوير يمكننا تفهّم هذا القلق الذي يشوب المقدمّة والحزن المخيِّم عليها والتوجُّس من هذا الوجود؛ ما مضى وما ينتظر، وليس أمامه في النهاية إلاّ معاودة التأسيس والتعلّق بأحبالها. أقصد الحياة، تلك التي رمز لها باسم أميمة، إذ شعر بالخطر يحدق به ويهدّد وجوده فيها أو ديمومتها له.

---

(1) د. عبد الحليم الحفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، ص92.

وبعد محاولة الكشف عن رمز المرأة في المقدّمة، وعلاقته بنظـرة الـشاعر للحياة والموت، نعود لتكرار المكان وتعدّده في المقدّمات الطلليّة، فقد أحسَّ الشاعر بيد ((الزّمان التي تهدد الطلل، فراح يجمع بين الأماكن ويضمّ الطبيعة إلى بعضها ليعرف الطلل، ويدلّل على مكان وجوده، لقد كاد أن يفقده، وها هو بعد أن تعرّف عليه يذكر موقعه، ويذكر تلك المناطق كشاهد على بقائه))[1]. ولكنّه في الوقت نفسه راح يبكيـه لأنّه الجزء المفقود من حياته، ويرى بعضهم أنّ البكاء طقـس جمـاعي، وأنّ العقـل الجاهلي مشغول بمشكلة الموت الذي يراه في الطلل[2]. ولعلَّنا نجد ما يؤيّد هـذا مـن داخل الشعر الجاهلي؛ فقد سفّه شيوخ الشعراء ((البكاء لأنّهم قد عرفوا حقيقة الوجود، وعرفوا أنّ الموت لا مفرّ منه))[3]. قد لا يكون هذا دقيقـاً وإنّمـا يمكننـا القـول إنّ بعضهم ملّ الحياة وكره طولها لما أصابه من ضعف، ولم يعد له رغبة فيها أو أنها لم تعد مغرية له[4]، ولكنّ القول – أقصد ما بين التنصيص – يتـضمّن المقـصود مـن ارتباط الطلل بالحياة والموت، ومن أمثلة تسفيه البكاء على الأطلال قولهم:

مَـا بُكَـاءُ الكَبِيـرِ بِـالأَطْلاَلِ وَسُـؤَالِي، فَهَـلْ تَـرُدُّ سُـؤَالِي[5]
بَـلْ مَـا بُكَـاءُ الـشَّيْخِ فِـي دِمْنَـةٍ وَقَـدْ عَـلاَهُ الوَضَـحُ الـشَّامِلُ[6]

والاحتفال بذكر الأماكن في الوقفة قد لا يكون دائماً مدعاة للبكـاء، أو تـذكُّراً وبحثاً عن الموقع على خارطة الصحراء، فقد يكون من باب الفخـر باتّـساع رقعـة السيادة، كقول الشاعر:

لَمِـنِ الـدَّارُ أَوْحَـشَتْ بِمَعَـانِ بَـيْنَ أَعْـلاَ اليَرْمُـوكِ فَالخمَـانِ
فَالقريَّـاتِ مِـن بَـلاسٍ فَـذَارِيَّا فـسكَّاءَ فَالقُـصُورِ الـدَّوَانِي

---

(1) د. صالح مفقودة: الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع المعلّقات، ص83.
(2) د. مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، الدار القومية بالقاهرة، ص237.
(3) د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص167.
(4) ينظر عبيد بن الأبرص: الديوان، ص23، الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص359، لبيد بين ربيعة: الديوان، ص46.
(5) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص295.
(6) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص92.

فَقِفَا جاسِمٍ فَأَودِيَةِ الصُّفَّـــرِ مَغْنَى قَبَائِلٍ وَهِجَانِ
ثَكِلَتْ أُمُّهُمْ وَقَدْ ثَكِلَتْهُمْ يَوْمَ حَلُّوا بِحَارِثِ الجَوْلاَنِ
ذَاكَ مَغْنًى مِن آلِ جِفْنَةَ فِي الدَّهْـــرِ وَحَقٌّ تَعاقُبِ الأَزْمَانِ(1)

فالشاعر ((يبيّن عن مذهب دلالتها: فهي ضرب من الزهو لأنّها في السيادة والتبعية (لآل جفنة):

ذَاكَ مَغْنًى مِن آلِ جِفْنَةَ فِي الدَّهْـــرِ وَحَقٌّ تَعاقُبُ الأَزْمَانِ

فكل هذه الأمكنة مغنى آل جفنة يفتخر بهم من خلالها، ويفتخر بها من خلالهم؛ لأنّها ما زالت في ظلّهم، بينما امرؤ القيس بكاها لأنّها أفلتت من أبيه، وأضحت ذكرى مريرة تستدعي البكاء لا غير))(2). والحقيقة أنّ بكاء امرئ القيس الأماكن لضياعها منه؛ أي لفقدانه جزءاً من ذاته وكيانه حين قتل أبوه، وحسّان يفتخر بالأماكن لتحقيق الذات بامتلاك قومه هذه الأماكن الشاسعة التي يحسّ فيها بوجوده وكيانه، و((يعطي صوره وأفكاره واقعاً ملموساً فيضعها في إطارها الحقيقي ليتمكّن من تصورّها ووصفها، إذ لا يستطيع ذلك لو بقيت مجرّدة هائمة في عالم الوهم))(3).

((وفي نسيج الوجود خيطان: خيط الحياة وخيط الموت، والحياة والموت سداة الوجود ولحمته، وفي الطلل حاول الشعراء الجاهليون أن يظهروا الخيطين معاً، فظهر القلق من الموت والفناء: فقد رحل الإنسان الذي نصب الأثافي وطَهَا الطعام ورحل ساكنو البيت))(4).

الحقيقة التي نطمئن إليها؛ أنّ الجاهلي أحسّ إحساساً عميقاً بالصراع القائم بين الحياة والفناء والوجود والعدم، وأنّ هذه الرؤية قد سيطرت على فكر الشاعر الجاهلي بشكلٍ فردي، ولمّا توحّدت ظروف المعيشة أو الحياة بكل تفرُّعاتها البيئية؛ اقتصاديّة

---

(1) حسّان بن ثابت: الديوان، ص474-475.

(2) د. محمد صادق عبد الله: المعاني المتجدرة في الشعر الجاهلي، دراسة وتحليل ونقد، ص153.

(3) د. سعدي الضناوي: أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، ص219.

(4) د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص166.

واجتماعية وسياسية أو كادت، فإنّ الألوان جاءت متتابعة في الخطى أو بتعبير أدقّ جاءت متكرّرة، والتكرار هنا لا يعني بحال؛ التقليد والمطابقة وتتبّع الأثر وضرب الحافر على الحافر، وإنّما هو تعميق وتأكيد لتوحيد الرؤية أو مقاربتها، والناتجة في الأصل من توحّد الظروف أو مشاكلتها.

حاولت الصفحات السابقة إبراز نقطة ارتكاز الإنسان الجاهلي من مقولة الحياة مقابل الموت من خلال استقراء المقدمة الطلليّة، ولكنَّ الإنسان والشاعر على وجه الخصوص هو المكلَّف برصد الحركة التي تقابل السكون، أو متابعة التحوُّلات التي تحدث لظرفي الحياة: المكان والزمان، وما تنتجه تلك التحوُّلات من حركة وسكون من المحسوسات المادية المشاهدة، ثمّ العمل على فكرته ذلك، إن جاز التعبير، أي صياغة الفكر الناتج بدوره عن تلك الجدلية التي تصنعها الحركة في الأشياء المحسوسة أو المحسوس أثرها، فالفكر يخلق من استقراء الأحداث وصهرها أو صهر أثرها في بوتقة الرؤية الذاتية. والرؤية الذاتية لا تعني تلك المتكوّنة من مشاهدات الفرد وحده أو تجاربه التي مارسها بنفسه؛ ((إذ الشاعر الحقّ من يهضم تجارب سابقيه من جدوده الشعراء وتغدو جزءاً من فكره))[(1)]. وبعد وصول الفكرة لدرجة الامتلاء، يعاود الشاعر نشرها؛ وذلك بتوزيع الأدوار فيها على المحسوسات التي تصبح بدورها جزءاً من ممتلكات النص من خلال مسمّياتها أو الألفاظ المعبّرة عنها، والنصّ الشعري لا يظهر كحامل أفكار يقدّمها بشكل جاف أو بأسلوب علمي يعتمد البرهان، فـ ((الشاعر الموهوب يمعن النظر في الأفكار فيحيلها من خلال وجدانه إلى مشاعر ذاتية ملوّنة بخلجات نفسه... والشاعر الذي يقف أمام الفكرة ويعجز عن مزجها بإحساسه يجيء شعره أقرب إلى النظم منه إلى القريض))[(2)]. فنجد الشاعر الجاهلي وقد صبّ فكره شعورياً وسبغ به هذه المحسوسات لتكون أقرب للنفس في

---

(1) عبارة ذكرها الأستاذ الدكتور علي عبّاس علوان في إحدى محاضرات طلبة الدكتوراه، وينظر د. أنور أبو سويلم: دراسات في الشعر الجاهلي، ص10.

(2) محمد صادق عفيفي: النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الوحدة العربية، المغرب، 1972، ص132.

التناول[1]، إذ هي ممّا يجري أمام أعينهم، ويتحوّل المتلقّي بعد انجذابه للنص شعورياً إلى المراجعة الفكرية وامتصاص اللحظة النفسية والشعورية التي تسبّبها القراءة الأولى للنص وتجاوزها لمعالجة الشعور بالفكر، والسيطرة على درجة الانفعال، مع اليقين بعدم المقدرة على التخلّص منه، فـ((الانفعال يدل على الشعور كله على نحو خاص به، أو هو يدلّ على الواقع الإنساني برمّته))[2].

فلم يكن همّ الشاعر في مقدّمته الطلليّة ((التعبير عن معطيات حسيّة، وإنّما كان – بالدرجة الأولى – يعكس موقفاً خاصاً بدأ بانفعال حار أدّى إلى مسلك تعبيري يعتمد على تنظيم المنبّهات الأسلوبيّة من ناحية، وتنسيق الناتج الدلالي من ناحية أخرى))[3]. ولكنَّ الحسّ في الطلل أو جزئياته – الصغيرة والكبيرة – منها ترتبط ارتباطاً قوياً بالكيان الكلي للشاعر، بل كانت جزءاً منه ذات يوم، أو أنّها تشكّلت مع حياته المعنوية في ذلك الماضي، أو قل هي الباقي والماثل أمام عينيه أو في فكره من ذلك الماضي الذي يحاول استحضاره بكل ما أوتي من قوة في لحظة استرجاع، شعر فيها بأسباب الفناء تعصف به والحياة تتسرّب من بين يديه كما الماء من الغربال.

وإذا وقعت هذه الأجزاء بحكم المفعوليّة؛ فإنّ الأسباب الفاعلة قد تعالقت هي الأخرى معه، فالرياح والأمطار؛ لا تفتأ تذكّره بالهلاك والتلاشي والفناء، وعلى النؤي والأواري والثمام والأثافي أن تبقى في خط المقاومة، والأولى – الرياح والمطر – هي نتاج فاعل أكبر هو الزمن ((حيث يبلى المكان ويندثر ويبقى الزمان سرمدياً خالداً مؤثّراً وله سلطان))[4]. وبين هذا الصراع الدائم دوام حركة الشمس وتولّد الزمان،

(1) يظهر هذا الأسلوب في القرآن الكريم، إذ يضرب الله لنوره مثلاً محسوساً. ينظر سورة النور: آية 35، والمعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، مادة (ن و ر).

(2) جون بول سارتر: نظرية في الانفعال، ترجمة سامي محمود وعبد السلام القفاش، القاهرة، دار المعارف، 1965، ص44.

(3) د. محمد عبد المطلب: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، ص9.

(4) د. مصطفى عبد اللطيف جياووك: الحياة والموت في الشعر الجاهلي، ص145.

يبقى الشاعر ((متشبّثاً بمنح الماضي عوامل الحياة، فيبحث في أفق واقعه المادي عن رموز خلود يمنحها لطلله في معركته اليائسة))[1].

يقف الإنسان – الشاعر – على قنطرة، تكاد تغمرها أمواج الحياة من جانب، وأمواج الموت العاتية من الجانب الآخر ((كل شيء يرحل؛ الأحبّة والزمن الباقي الذي يعود يوماً جزءاً من الماضي، ولكنّ الإنسان عقل، يدرك، والإدراك يأخذ صورة الحاضر المستمر وبخاصة في الفن، ومن ثمّ يبدأ التوتّر بين الوعي في شكل الحاضر وهذا الماضي، والنؤي والأثافي والأحجار، كل ذلك أشبه بالعظام النخرة المتخلّفة عند رفات الميت، هذه عظام الحياة يجدها دائماً موضوعة أمام عقله حيثما التفت، ولولا هذه العظام ما وجد الشاعر شيئاً يستحقّ الصيحة والبكاء أو استيقاف صحبه أو التحدث إلى نفسه، الموت يجعل الشاعر ينعكس على نفسه بالتأمّل))[2].

ونتوقّف عند هذه العظام، التي قد لا تكون نخرة في فكر الجاهلي بل ربّما هي بذور الحياة الكامنة والموجودة في أصل أو في وجدان الشاعر وفكره، ونتناولها – لغاية الدراسة– في ثلاثة محاور؛ الأول: أجزاء الطلل، والثاني تصوير الإنسان لآثار الطلل، والمحور الثالث: وهو العامل الفاعل في الطلل والمتمثّل في الرياح والأمطار، وآخر يفوقهما أثراً وهو الزمن – الدهر، وقد نضيف محوراً رابعاً: ما حلّ بالديار من حيوان بعد رحيل أهلها.

والمحور الأول، هو ما أشير إليه بالعظام، المتمثّل في النؤي والأواري والثمام والرماد والأثافي، وعلى الرغم ممّا ذكرناه عن كينونة الحياة فيها، إلاّ أنّ أنوفنا لا تنكر رائحة الموت منبعثة من أطرافها، فهي ثاوية بين وجه الموت المتمثّل في الرحيل عنها، وذلك الموت القادم من حصب الرياح وجرف السيول، لذا قدّرنا أنّ الحياة فيها من خلق الشاعر؛ أي أنّها حياة بين سطور النص، تدعمها بعض إضاءات الفكر والمعتقد.

فعمل الشاعر على ضمّها إلى بعض في نصّه، وأقام شيئاً من الترابط في العلاقة، وصلة تشدّ تلك الأواصر بينها، فالنابغة يأتي الطلل بعد حين فيجدها موحشة

(1) د. محمود عبد الله الجادر: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، ص274.

(2) د. مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، ص238.

مقفرّة، وربما اعتراه الخوف وأحسّ بأسباب الموت تسري من الطلل إلى عروقه فبحث عن معاني الحياة يحتمي بها، فلم يجد سوى الثمام الذي ضمّه إلى موقد النار يتلمّس فيه حرارة الحياة يتلفّعها هرباً من برودة الموت الجاثمة في العراء والخواء:

فَمَا وَجَدْتُ بِهَا شَيئاً أَلُوذُ بِهِ ... إلاَّ الثُّمَامَ وإِلاَّ مَوْقِدَ النَّارِ[1]

يبدو أنّنا اجتزأنا البيت كشاهد، ولكنّ موقعه بين أبيات القصيدة يؤكّد ما ذهبنا إليه، فقد سبقته أربعة أبيات توحي كلّها بالخلو والفراغ (أقوى وأقفر، غَيَّرَهُ، هابي التراب)، ويواجه العجمة (فاستعجمت)، ويطبق الصمت على ذلك (لو تكلّمنا)، ثمّ يبدأ الحياة بعد البيت (فما وجدت...)، تبدأ الحياة بالتذكُّر، والذكريات هي جلب حياة الماضي لتعيش في الحاضر وتخفّف من آلامه.

وعند العودة لنص البيت، نجد نوعاً من الطلب والاستجداء، هذا الطلب وهو الرغبة في الحياة وسط الموت والسكون الذي شمل الأبيات السابقة على هذا البيت، وقد عنى ذلك في الشطر الأول (فما وجدت شيئاً ألوذ به)، وتأتي لفظة (إلاَّ) في بداية الشطر الثاني لتستثني العامل الأول من عوامل الحماية (الثمام)، ثمّ يكرّر (إلاّ) مرّة ثانية، وذكرنا أنّ من أهم وظائف التكرار هو تعميق المعنى، والمعنى المقصود هنا إيجاد أو الحصول على وسيلة الحماية، فيعقبها بعد التكرار الثاني (موقد النار) وهو العامل الثاني من عوامل الحماية، وقد لا تبدو العلاقة قوية بين الثمام وموقد النار، ولكنّ معرفة الوظيفة لكل منهما في حياة الجاهلي تظهر هذه العلاقة؛ فالثمام نبت ناعم تغلق به الثقوب الحاصلة في الخيمة؛ وقاية من برد الشتاء، فهو عامل من عوامل الدفء التي يستخدمها الجاهلي، وربّما كان أول ما يشعل به النار لنعومته، أمّا الموقد فهو الموضع الذي يحتضن نار الجاهلي المستخدمة للطهي واتّقاء البرد.

وأخال أنّ موقد النار هذا يشكّل بؤرة ترتبط بها أجزاء الطلل الأخرى بعلاقات مختلفة، كما أنّ للنار تعالقات مختلفة مع الفكر والمعتقد الذي استقرّ في خلد الجاهلي ((رآها عنيفة رهيبة، تقتل وتدمّر وتبيد، ورآها أنيسة دافئة تلزم لطعامه وشرابه، وتبدّد أستار الظلمة الموحشة، وتدفع عنه الوحوش والكائنات الخفية المستترة؛ لذلك

---

(1) النابغة الذبياني: الديوان، ص33.

سعى الإنسان القديم راغباً راهباً إلى استرضاء النار بالتوسُّل والتضرُّع والتعاويذ والسحر، والاحترام والعبادة))[1].

وَعُرِفَ المجوس بتقديسهم للنَّار وعبادتهم لها، ورأوا فيها: الطهارة والعلوّ والجوهر وأنّها تمدّ بالخلود، وأنّها ذات رائحة طيبة وألوان جميلة، فهي رمز الإله كالشمس، فأداموا إشعالها في المعابد والهياكل، وقدّموا الأخشاب العطرية وقوداً لها[2].

وقدّست الشعوب الساميّة النّار، فضحّوا بأنفسهم وأبنائهم حرقاً؛ من ذلك تضحية ملك مؤاب (ميشا) بابنه الأكبر في النار، وقدّم الملك الأشوري (رسدنيابالس) الذي أسس (طرطوس) نفسه لمحرقة عظيمة، ومثل ذلك نجده عند الفنيقيين الوثنيين الذين قدّموا أعزّ أبنائهم قرابين للنار الآلهة، فقد نظروا لها كمطهّر للإنسان تلتهم الجسد الفاني وتبقي الروح الخالدة[3].

---

(1) د. أنور أبو سويلم: مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، ص115-116، ونجد في الحاشية: دخلت النار والسيول في وهم العربي من حيث جرأتهما وتدميرهما، ومن هنا ذُكرا في لغتهم وأمثالهم لإفادة هذين المعنيين، قالوا: الأعميان: السيل والنار (اللسان، مادة عما)، وفي المثل: "أجرأ من الأيهمين"، قيل هما السيل والحريق. انظر الزمخشري: المستقصي في أمثال= =العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، 1977، ج؟، ص46، وعرفوا الصواعق التي تقتل بالنار التي فيها، وممّن قتلتهم: خويلد الصعق، وعنترة العبسي، وأربد بن جزء العامري، وفيه قال لبيد:

أَخْشَى عَلَى أَرْبَدَ الحُتُوفَ وَلاَ ... أرْهَبُ نَوْءَ السِّمَاكِ والأَسَدِ

فَجَّعَني الرَّعْدُ والصَّوَاعِقُ بِالْـ ... ـفَارِسِ يَوْمَ الكَرِيهةِ النُّجُدِ

ينظر: لبيد بن ربيعة العامري: شرح ديوانه، تحقيق: د. أحسان عبّاس، وزارة الإرشاد، الكويت، 1961، ص158، والجاحظ، عمرو بن بحر: البرصان العرجان والعميان والحولان، تحقيق: د. محمد مرسي الخولي، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1987، ص256.

(2) ينظر: الشهرستاني، أبو الفتح محمد بن عبد الكريم بن أحمد: الملل والنحل، تحقيق: محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، 1961، ج1، ص230-255.

(3) ينظر: د. أنور أبو سويلم: مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، ص118-119. وقد خصّص المؤلف فصلاً كاملاً من الكتاب للنار في الشعر الجاهلي.

وربّما تسرّبت هذه المعتقدات القديمة ومنها الديانـــة المجوســـية إلـــى عـــرب الجاهلية، فقد ذكر أنّ بعض العرب عبدت النار وأخذوا ذلك من الفرس المجـــوس[1]، وذكر أنّها كانت في بني تميم واعتنقها نفر من ساداتهم، وأنّ من قريش من اعتنقهـــا، ومردّ ذلك لاختلاطهم بزنادقة الحيرة[2]. ويؤكّد ابن قتيبة انتشار المجوسية حتى بعـــد ظهور الإسلام، وقد ظهر ذلك عندما غلب الموالي على العرب في العهـــد العباســـي وأخذ بعضهم ينشر كتبهم بين الناس[3]، ونجد عند الجاحظ ما يشير إلى تبجيـــل أهـــل الكتاب من العرب للنار، وزعموا أنّ الله أوصاهم بذلك، وقال: ((لا تطفئوا النيران في بيوتي))، فاشتهر ذلك عندهم حتى لا تجد بيت عبادة يخلو من ذلك، وخصّـــصوا لهـــا السدنة وصرفوا عليها الأموال الطائلة[4].

ولا يخلو الشعر الجاهلي من إشارات دالّة على إحساس الشعراء بهذه الظاهرة وتمثّلهم لها في تشبيهاتهم، من ذلك قول امرئ القيس:

أَصاحِ تَرَى بَرْقـــاً أُرِيـــكَ وَمِيـــضَهُ   كَلَمْـــعِ اليَـــدَيْنِ فِـــي حَبِـــيٍّ مُكَلَّـــلِ
يُضِيءُ سَـــنَاهُ أَوْ مَـــصَابِيحُ رَاهِـــبٍ   أَمَـــالَ الـــسَّلِيطَ بالـــذُّبَالِ المُفَتَّـــلِ[5]

وقال:

---

(1) ينظر: الألوسي، السيد محمود شكري البغدادي: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، شرحه محمد بهجت الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت، ج2، ص223.

(2) ينظر: ابن الكلبي، أبو المنذر هشام بن محمد السائب: مثالب العرب، مخطوطة دار الكتـــب المصرية رقم (9602 أدب)، ورقة 155، نقلاً عن د. أنور أبو سويلم: مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، ص123. ومن معاني الزندقة القول بالاثنين إلـــه النـــور وإلـــه الظلمة، وعرفت هذه القصيدة بـــ "الثّنوية" ولها معانٍ أخرى، انظر محمد مـــصطفى هـــدارة: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، المكتب الإسلامي، دمشق، 1981، ص233 وما بعدها.

(3) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم الدينوري: المعارف، مطبعة الصاوي بمصر، ص266.

(4) الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعـــة مـــصطفى البـــابي الحلبي، القاهرة، 1967، ج4، ص478.

(5) امرؤ القيس: الديوان، ص116-117، الحبي: السحاب المتراكم، المكلل: ما هو على هيئـــة الكليل، السليط: الزيت، الذبال: الفتيلة.

تُـــضِيءُ الظَّـــلاَمَ بِالعِـــشَاءِ كَأَنَّهَـــا   مَنَـــارَةُ مُمـــسَى رَاهِـــبٍ مُتَبَتِّـــلِ[1]

ومن قوله أيضاً:

نَظَـــرْتُ إِلَيْهَـــا والنُّجُـــومُ كَأَنَّهَـــا   مَـــصَابِيحُ رُهْبَـــانٍ تُـــشَبُّ لِقُفَّـــالِ[2]

ونجد مثل هذا عند شعراء آخرين[3]، وهنالك إشارات كثيرة عنـد المـؤرّخين لنار في اليمن لها من يقوم عليها ويهتم بأمرها، وهي الفصل بينهم إذا تخاصموا عادوا إليها واقسموا بها على إنهاء التعادي[4]، فهي تأكل الظالم ولا تؤذي المظلوم[5]، وقـد ورد الحلف بالنار في الشعر الجاهلي[6]، وما زال الاحتكام إلى النار قائماً حتى يومنا هذا في بعض بادية الشام بما يعرف (بالبشعة)، وتتّخذ كوسيلة للتخويف في الجـرائم عند أجهزة الأمن في بعض المديريات بمصر العربية[7]، وهذا يـدلّ علـى الاعتقـاد بإدراك النار أنّها ذات علم ولها قدرة الاطلاع على ما يخفى عن البشر.

ويرى أحد المحدثين[8] أنّ تقديس النار أخذ مظاهر مختلفة عند العرب؛ كالقسم بالنار ((والقسم عبارة عن التجاء الإنسان إلى مصادر القوة يحتمي بها يؤكّـد صـلته بعالمها وانتماءه إليها))[9]، وهو من ((أعلى درجات التعلُّق الديني))[10].

---

(1) المصدر نفسه، ص106، المنارة: المسرجة، الممسي: وقت الإمساء، راهب متبتـل: راهـب منقطع للعبادة.

(2) امرؤ القيس: الديوان، ص123، تشب: توقد وتشعل، القفال: العائدون من سفر أو نحوه.

(3) انظر اللسان مادة (أجج) بيت لأبي ذؤيب الهذلي، والمفضليات تحقيق أحمـد شـاكر، بيـت للمزرد بن ضرار، ص99، وديوان أوس بن حجر، ص15، ص84.

(4) انظر الجاحظ: الحيوان، ج4، ص470، واللسان مادة (هول).

(5) انظر الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير: تاريخ الرسل والملوك، تحقيق: محمد أبو الفـضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، 1979، ج2، ص96.

(6) انظر: د. أنور أبو سويلم: مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، ص130.

(7) المرجع نفسه، ص131-232.

(8) المرجع نفسه، ص129.

(9) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص87.

(10) د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص110.

ومن وجوه قداستها عند العرب أنّ بعضهم كان يعقد حلفه عندها، ويذكرون عند ذلك منافعها، ويدعون بالحرمان من منافعها لمن يخون العهد[1]، ويرى صاحب "العقد الفريد" في قول الأعشى:

لَعَمْرِي لَقَدْ لاَحَتْ عُيُونٌ كَثِيرَةٌ إِلَى ضَوءِ نَارٍ فِي يَفَاعٍ تُحَرَّقُ
تُشَبُّ لِمَقْرُورَيْنِ يَصْطَلِيَانِهَا وَبَاتَ عَلَى النَّارِ النَّدَى والمُحَلَّقُ
رَضِيعَيْ لِبَانٍ ثَدْيَ أُمٍّ تَحَالَفَا بِأَسْحَمَ دَاجٍ عَوْضُ لاَ نَتَفَرَّقُ[2]

إنّهما تحالفا على الرّماد كما يفعل الفرس[3]، أمّا صاحب (الاقتضاب) فيرى أنَّ الشاعر جعل المحلق والندى كمتحالفين اجتمعا على نار، لما كان من شأن المتحالفين أن يتحالفوا على النار، وذكره للمقرورين لأنّهم أكثر تعظيماً للنار لحاجتها عندهم[4]، ومن الحلف بالنار قول آخر:

حَلَفْتُ لَهُمْ بِالْمِلْحِ والجَمْعُ شُهَّدٌ وَبِالنَّارِ واللاَّتِ التي هِيَ أَعْظَمُ[5]

ومن وجوه قداستها عندهم الاستمطار بها، وهم بذلك على عكس غيرهم من الشعوب؛ اللذين يتّخذون النار وسيلة سحريّة لمنع سقوط المطر[6].

(1) انظر الجاحظ: الحيوان، ج4، ص470، واللسان، مادة (حلف) و (هول)، و د. أنور أبو سويلم: مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، ص132-133.

(2) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص236، اليقاع: التلال الأرض المرتفعة، تشب: توقد، المقرور: الذي أصابه البرد، اصطلى النار: استدفأ بها، المحلق: هو الممدوح (عبد العزى بن حنتم بن شداد الكلابي)، والندى: الكرم، أسحم داج: الليل الأسود وربما يقصد به حلمة الثدي الذي رضعا منه، عَوْضُ: أبداً، مبني على الضم مثل قط وقبل وبعد.

(3) ابن عبد ربه الأندلسي، أحمد بن محمد: العقد الفريد، تحقيق: محمد سعيد العريان، دار الفكر، بيروت، ج6، ص154-155.

(4) ابن سيد البطليوسي: الاقتضاب، طبعة بيروت، 1901، ص319، و د. أنور أبو سويلم: مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، ص135.

(5) الجاحظ: البيان والتبيين، ج3، ص8.

(6) جيمس فريزر: الغصن الذهبي، ترجمة: أحمد أبو زيد وآخرين، الهيئة المصرية العامة، 1971، ج1، ص254، وانظر د. أنور أبو سويلم، السابق، ص138.

وقصدنا من هذا الاستطراد، إظهار بعض ما هو كـــائن فـــي خلـــد الإنـــسان والعربي في الجاهلية على وجه الخصوص من تعالق مع النّار، وأنّ هذه العلاقة فاقت كثيراً من علاقات الجاهلي مع عناصر الحياة الأخرى، وعلاقته تتّسم بالتذبـــذب بـــين الخوف والطمع، والرهبة والرغبة، يرى فيها القوة فيحاول توظيفهـــا لحمايتـــه ضـــدّ أعدائه، ويرى فيها المنافع فيعمل على استمناحها تلك المنافع، حتى أصبحت إلهاً يعبد عند بعضهم، ((وترى الشعراء يقفون بخضوع ورهبة... إلى درجة التقـــديس، فهـــم يلوذون بموقد النار أو يلجأوون إليه عند الشدائد وكل ما في الطلل قد باد واندثر))[1]. فقد استقرت في فكره هذه النظرة وكأنّه شعر بالحماية والأمن فانطلق بعد ذلـــك فـــي عالم الذكريات يستحثّ الذاكرة لاستعادة ما فقد من أجزائه في زمنه الماضـــي، فـــي لحظة استرجاع.

فالشاعر في ذلك كله يحاول إعادة التكامل والانسجام مع الـــذّات، فقـــد شـــعر بالتشظّي يصيبه، وأنّ الدهر ينقص من أطرافه فكان اللجوء إلى القوة التي خبرها في موقد النار، وراح الشعراء يكرّرون ذلك في قصائدهم؛ لأنَّ المعتقد تأصّل عندهم.

وعند النّظر إلى السيميائية خارطة الطلل؛ فإنّنا نجد موقد النـــار وقـــد احتـــلّ وسطها، وأصبح مرتكزاً لبقية أجزاء الطلل، فالرّماد يجثم فيـــه، ويـــذكر بعـــضهم أنّ الرماد يمكث ألف سنة[2]، والرّماد هو الجزء الباقي من النار، وربّما أخـــذ القداســـة منها، وربّما ضمّت إليه عند الحلف، فمن عادتهم أن يحـــضروا جفنـــة فيهـــا رمـــاد فيدخلون فيه أيديهم عند القسم ليتمّ العقد باشتراكهم في غمس أيديهم في الرّماد، ويسمّى الحلف عند ذلك اليمين الغموس[3]. وأحسب أنَّ أوّل ما يختفي من آثار الطلل الرمـــاد، إذ هو أضعف ما يكون من تلك الآثار، وقد يصبح أنعم من الدقيق بعد انتهـــاء النـــار منه، فكيف يبقى بعد مجيء الرياح الرامسات التي تجـــرّ ذيولهـــا[4]، وتلـــك الريـــاح

---

(1) د. أنور أبو سويلم: مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، ص144.

(2) د. محمود الجادر: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، ص30.

(3) ابن منظور: لسان العرب، مادة (غمس)، و د. أنور أبو سويلم: مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، ص134-135.

(4) ينظر النابغة الذبياني: شرح الديوان، ص79، وبشر بن أبي خازم: الديوان، ص76.

السواهك تأتي على الرسوم فتعفيها[1]، والحوافل المعصفات تذري كململمة الطحين تدوم فيها الرواح والغدو[2]، أو ذلك الذي يجلب التراب، ويحصب الطلل بالرمال والحصى[3]، أليس الذي قدر على ذاك التراب وتلك الحصى يجلبها إلى الطلل من كل مكان؛ بقادرٍ على الرحيل بالرماد وجرمه أصغر وأخفى من التراب والرمال؟! أم أنّ الرياح تأتي من كل اتجاه وتتوقّف عند ذلك الرسم لا تتجاوزه ولا تحمل ما به من رماد وتذروه ولا تعصف به إلى قرار بعيد؟! قد تبدو هذه الأسئلة ساذجة!! ولكنّها توفِّر لنا إمكانية القول: إنّ هذا الرماد من خلق الشاعر في فكره، وهو وحده من تعمّد الإبقاء عليه؛ لأنّه هو الوريث الوحيد لتلك النار المقدّسة والتي يلوذون بها من الشُّرور، وربّما كان المقصود بعبارة: (تحالفا بأسحم داج) الواردة في أبيات الأعشى السابقة الرماد الأسود المتخلّف عن النار، فإضافة لما ورد في اللسان بشأن غمس أيديهم بالرّماد عند القسم، فإنّنا نجد بيتاً للأعشى الكبير يظهر فيه الحلف بالرَّماد صريحاً، يقول:

حَلَفْتُ بِالمِلْحِ وَبِالرَّمَادِ وَبِالنَّـ ... ـارِ وَبِاللاَّتِ نُسْلِمُ الحَلَقَهْ

حَتَّى يَظَلَّ الجَوَادُ مُنْعَفِراً ... وَيُخْضِبُ النَّبْلُ غُرَّةَ الدَّرَقَهْ[4]

ولعلّ اقتران الرماد والنار باللات يؤكّد لنا عبادتهم للنار ومن ثمّ للرَّماد، والحقيقة أنّ العبادة تكون لمصادر القوة المؤثِّرة في حياة الإنسان؛ طلباً للمنافع ودرءاً للمصائب؛ وقد تكون أعظم هذه المنافع، هي محافظة على الإنسان نفسه وتحقيقه لذاته.

ويخيّل لي أنّ الشاعر قد جعل من موقد النار عرشاً تقيم فيه وسط الطلل، وأنّ النار عندما ترحل مع القوم الراحلين تبقي الرماد مكانها في هذا الموقد فيأتيه الشاعر الجاهلي يلوذ به، ويطلب عونه في استعادة الماضي بالتذكُّر، ومن هنا يمكن فهم عبارة المستحيل الممكن خير من الممكن المستحيل، فاستعادة ما مضى من حياة الطلل

---

(1) ينظر عبيد بن الأبرص: الديوان، ص86.

(2) ينظر أمية بن أبي الصلت: الديوان، ص234.

(3) ينظر سلامة بن جندل: الديوان، ص222، وامرؤ القيس: الديوان، 92.

(4) الجاحظ: البيان والتبيين، ج3، ص8، والبيتان ليسا في شرح الديوان.

مستحيلة؛ لأنَّ الزمن لا يعود إلى الوراء، ولكنّها ممكنة في حالة واحدة، وهي في عالم الفن، فالشاعر يستعين بهذه النار ويلوذ بعرشها يتمسّح به لاسترجاع الذكريات في عالمه الخاص، أقصد شعره.

وثمّة عنصر آخر من عناصر الموقد، إنه الأثافي الثلاث، التي تبقى منتصبة حول موقد النار تحرسه، وأظنّ أنّ الشاعر الجاهلي اعتقد بحراستها لهذا الموقد وهي جزء منه لا تخرج عنه ولا تزاوله:

فَلَمْ يَبْقَ مِنْهَا سِوَى هَامِدٍ   وَسُفْعِ الخُدُودِ مَعاً وَالنُّئيُّ[1]

فنلحظ أنّ لفظة (معاً) في الشطر الثاني أفادت ضمّ الأثافي (سفع الخدود) إلى الرماد (هامد) قبل أن تعطف عليها النؤي.

وقد يشير الشاعر صراحة لقيام الأثافي بحراسة الموقد والرماد؛ فهي تدخل معركة دائمة مع الرياح، لتدفعها عن سيدها الرماد:

إلاَّ رَمَاداً هَامِداً دَفَعَتْ   عَنْهُ الرِّيَاحَ خَوَالِدٌ سُحْمُ[2]

ويكمن بها ((فيض من الحنان تميل به إلى ما تجمَّع بقربها وتلبّد من الرّماد تسهر عليه وتقيه عبث الصبا كما تحيط العوائد بالمريض المدنّف))[3]:

تَبْكِي عَلَى دِمَنٍ وَنُؤْيٍ هَامِدٍ   وَجَوَاثِمٍ سُفْعِ الخُدُودِ رَوَاكِدِ
عُرِّينَ مِنْ عَقِبِ القُدُورِ وَأَهْلِهَا   فَعَكَفْنَ بَعْدَهُمُ بَهَابٍ لابِدِ
وَوَقَيْنَهُ عَبَثَ الصَّبَا فَكَأَنَّهُ   دَنِفٌ مَرَتْهُ الرَّبْعُ بَيْنَ عَوَائِدِ[4]

فالأثافي في حركة دؤوبة وعمل متواصل، وإن بَدَتْ ساكنةً، ويكمن في هذا العمل وهذه الحركة الوظيفة التي اختارها الشاعر للأثافي، فهي تدفع الريح وتحمي الرّماد، ذلك الرّماد الذي يكفي وجوده لتحلّ القداسة في الطلل، ربّما من هنا نجد نقطة

---

(1) أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص205، سفع الخدود: الأثافي سفعتها النار.

(2) المخبّل السعدي: شعر بني تميم، ص110.

(3) د. سعدي الضناوي: أثر الصحراء في شعر الجاهلي، ص229.

(4) محمد توفيق البكري: أراجيز العرب، ص49، هاب لابد: الرماد المغبر الملتصق بعضه ببعض، دنف: مريض: مرته: أصابته، الربع: الحمى تعود في كل يوم رابع، العوائد: النساء اللواتي يزرن المريض.

الاتصال مع لفظة (هامد) التي يكرّرها الشعراء إنّه في راحة منذ رحل القوم، والواجب الملقى عليه التواجد فقط، ومهام الحماية تؤمن له من الأثافي الـ (خوالد) وهي بعد ذلك راسية في حالة استعداد مستمرة حول الموقد:

فَمَا تَبَّينَ مِنْهَا غَيْرُ مُنْتَضِدٍ   وَرَاسِيَاتٍ ثَلاثٍ حَوْلَ مُنْتَصِبِ[1]

ويظهر أنّ العنصر الثالث المتواجد في الطلل هو الخشب (منتضد) وندرك أنّ الخشب هو أوّل ما تجرفه السُّيول ويطفو على سطح الماء، ولكن وجوده يؤكّد أنّ الأمر أُحكم في فكر الشاعر، إذ الخشب من لوازم النار وبه تتزوّد.

وقد يطمع الشاعر في أن يجد في هذا الموقد قبساً، ما زالت تحرسه تلك الأثافي وتحرص عليه، وتضمّه بينها:

هَلْ بِالْمَنَازِلِ إِنْ كَلَّمْتَهَا خَرَسُ   أَمْ مَا يَبَانُ أَثَافٍ بَيْنَهَا قَبَسُ

كَالْكُحْلِ أَسْوَدُ لأْياً مَا تُكَلِّمُنَا   مِمَّا عَفَاهُ سَحَابُ الصَّيْفِ الرِّجْسِ[2]

أرى أنَّ البيت الأوّل احتوى معانياً تستحقّ التوقُّف عندها، ويأتي البيت الثاني يدعم المعنى؛ يحاول الشاعر الاستعاضة عن الكلام بالوصول إلى الأثافي، والكلام بذاته علامة فارقة في الحياة لا يملكه إلاّ البشر، وإن قلنا بأنَّ الجاهلي كلَّم ناقته أو فرسه فإنّ لذلك تفسيرات عديدة، أدناها شعوره بقربها منه أو أنّها المشاركة له وحدها في الصحراء أو الحصان المشارك في المعركة، فربّما لا يجد من يكلّمه في الطلل، ولكنّه يجد البديل، أو بتعبير أدقّ يتعدّى ذلك إلى الأصل وحامي الطلل والمسؤول عنه، وكأنّه إن وجد هذا الحارس نال مأربه من الطلل وقضى له حاجته، يدعم ذلك لفظة (قبس) بما تحمل من معنى معجمي، فهي تعني النّار، وقد تعني النور المستمدّ من النار، فالشاعر يتقرَّب لهذه النار ولعله لا يريد اصطلاءها، وقد تكون رحلته صيفاً، ولكنّه في الأصل يسائل هذا الطلل عن ذلك الماضي الذي تكاد تخفيه ظلمات السنين، ويودُّ الوصول إلى جوهره ليستضيء به ويكشف ماضيه ويعيد استحضاره

---

(1) خفاف بن ندبة: الديوان، ص125، الراسيات الثلاث: الأثافي، المنتضد: الخشب بعضه فوق بعض.

(2) الأسود بن يعفر النهشلي: الديوان، س38-39، القبس: الجمرة المشتعلة، الرجس: شدّة الصوت.

ويلتمس المستقبل يوصلهما ويبني كيانه، وينظّم وجوده من جديد، والضوء يفيد العلم والمعرفة بالأشياء والكيان والعالم، وتمتدّ لفظة (قبس) في الموروث الفكري، وربّما تسلّلت إلى فكر الشاعر من الموروث الديني اليهودي؛ ولا يخفى درجة اختلاط العرب باليهود، بل إنّهم عايشوا العرب، ومن العرب من اعتنق اليهودية، وقد شكّلت لفظة (قبس) ودلالتها نقطة تحوّل إلى رحلة نبي اليهود –موسى عليه السلام– قال تعالى: ﴿إِذْ قَالَ مُوسَى لِأَهْلِهِ إِنِّي آنَسْتُ نَارًا سَآتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ آتِيكُم بِشِهَابٍ قَبَسٍ لَّعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ ۞ فَلَمَّا جَاءَهَا نُودِيَ أَن بُورِكَ مَن فِي النَّارِ وَمَنْ حَوْلَهَا وَسُبْحَانَ اللَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ يَا مُوسَى ۞ إِنَّهُ أَنَا اللَّهُ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾ [1]. ويقول الجاحظ: ((وممّا زاد في تعظيم النّار في صدور النّاس قول الله – عزّ وجلّ))[2] : ﴿وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى ۞ إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى ۞ فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى ۞ إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى ۞ وَأَنَا اخْتَرْتُكَ فَاسْتَمِعْ لِمَا يُوحَى﴾ [3].

وقد اختلف العلماء في تفسير الآيات، قال الطبري: ((اختلف أهل التأويل في معنى (النّار) في هذا الموضع، فقال بعضهم: معناه النور، وقال آخرون معناه النار لا النور))[4].

ولربّما كانت قصّة موسى هذه معروفة في الموروث الديني عند اليهود ووصلت العرب قبل نزول القرآن الكريم، ونستشعر القداسة في هذا النور الصادر من النّار، فقد باركها الله، وقد يكون نوراً دون النار، لما ذكره الله عزّ وجلّ في سورة (النور)، وأنّه تعالى نور السماوات والأرض[5].

---

(1) سورة النمل: الآيات: 7–9.

(2) الجاحظ: الحيوان، ج4، ص461.

(3) سورة طه: الآيات: 9–134، وانظر سورة القصص، آية 29.

(4) الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، دار الفكر، بيروت، 1984، ج19، ص134.

(5) سورة النور: آية: 35.

والشاعر لم يكن مقيماً في الطلل وإنّما هو في حركة دائمة، أوصلته إلى الطلل، ثمّ هو لا يمكث فيه وإنّما ينطلق في طريقه بعد الوقوف عليه، أو بعد التمسُّح بموقد النّار الذي يلوذ به، أو أنّ يتبرَّك بأثر النّار الكامنة في الرّماد، أو يأخذ منها ذلك القبس الذي قصده وتمنّى وجوده والحصول عليه؛ ليساعده في طريقه الطويل في سبيل التحوُّل الذي يرغبه في المجتمع وبه قد يجد ذاته ((وهنا تبرز النار الهادية حلاً لمشكلة الضلال))(1)، وتبقى الأثافي السفع قائمة على هذا القبس أو ذاك الرّماد تحتضنه بينها ((أثاف بينها قبس)) لا تغادره ولا تسمح للرياح والسيول أن تغادر به، ولا يصل إليه أحد في عرشه، وهي كالحاجب، بل هي الحاجب تسمع الشكوى والتظلُّم لتنقلها لذلك العظيم:

وَلَقَدْ حَبَسْتُ بِهَا طَوِيلاً نَاقَتِي أَشْكُو إِلَى سُفْعٍ رَوَاكِدَ جُثَّمِ(2)

ومكثت صورة الأثافي التي تحتضن الرَّماد ماثلة أمام الشاعر وتعتلج في فكره، وتأصّل الاعتقاد عنده بأنّها مالكة للحياة، وأنّها تعيش عاطفة قد تفوق عاطفة الإنسان وأنّها تسبغ هذه العاطفة على موقد النّار، وتحنّ عليه، وكأنّها شعرت بفراق النّار له عندما رحلت مع القوم الظاعنين، فراحت – الأثافي – تتعهد هذا الموقد ورماده ترومه وتتعهّده، ولمّا كانت الناقة مضرب المثل عند العرب بالحنين فقد ألبسوا صورتها للأثافي، فقد كرّر ((الشعراء ذكر الحنين كثيراً في حديث الإبل، وليس الحنين هو هذا الصوت الموجع الذي تطلقه الناقة، وإنّما يعني الحالة النفسيّة الخفيّة، وما في أعماق النفس من أشواق وهموم وآلام وشكوى وهوى وصبابة))(3)، والعاطفة التي تظهر بعض جوانب الضعف لا تعني انسلاب القوة من صاحب العاطفة، فـ ((الناقة التي أخذت من الطبيعة عناصر القوة الكامنة فيها، تأخذ من الإنسان عناصر ضعفه، وأي شيء أضعف من البكاء؟))(4)، والصورة التي اختارها الشعراء للأثافي من أضعف صور الناقة، وأشدّ ما يُكوّن ضعف الناقة عندما تفقد صغيرها فتحنّ عليه؛

---

(1) د. أنور أبو سويلم: مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، ص148.

(2) عنترة بن شداد: الديوان، ص29.

(3) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص87.

(4) المرجع نفسه، ص90.

بل ولشدّة حنينها وشفقتها تروم غيره عندما يلبس جلد ابنها أو يوضع عليه بعض الدم والماء النازل منها عند الولادة، ولكن حنينها لا ينقطع، فهي دائمة السقم والحنين، في مثل هذه الصورة يقدِّم لنا الشاعر حالة الأثافي الثلاث تحن على الرماد، أو أنّها تحنّ على النار وتروم هذا الرماد الذي هو من أثر تلك النّار:

رَمَادٌ بَيْنَ أَظْآرٍ ثَلاَثٍ كَمَا وُشِمَ الرَّوَاهِشُ بِالنُّؤُورِ(1)

ولكنَّ الشاعر لا يتوقَّف عند هذا التشبيه، وإنّما يذهب في تكراره ولكن بصورة معكوسة، حيث يأخذ من عالم الطلل أو من الأثافي على وجه الخصوص عددها، ويصبح رقم (ثلاثة) رمزاً دالاً على تلك العاطفة الحزينة، أو أنّ ذلك الحزن يزداد أو لا يكتمل إلاّ بهذا الرقم، وربّما ارتبط ذلك في ذهن الشاعر بتلك الأثافي وذلك الرماد الذي كرّر التواصل معه في وقفاته الطللية:

وَمَا وَجْدُ أَظْآرٍ ثَلاَثٍ رَوَائِمٍ أَصَبْنَ مَجَرّاً مِنْ حُوَارٍ وَمَصْرَعَا

يُذَكِّرْنَ ذَا البَثِّ بِبَثِّهِ إِذَا حَنَّتِ الأُوْلَى سَجَعْنَ لَهَامَعَا

إِذَا شَارَفٌ مِنْهُنَّ قَامَتْ فَرَجَّعَتْ حَنِيناً فَأَبْكَى شَجْوُهَا البَرْك أَجْمَعَا(2)

وقول آخر:

لَعَمْرُكَ مَا ثَلاَثٌ حَائِمَاتٌ عَلَى رُبَعٍ يَرُعْنَ وَمَا يَرِيعُ(3)

ونلحظ في المثالين السابقين التوازي مع وضع الأثافي والنار أو الرّماد؛ فالنوق ثلاثة كما هي الأثافي، وبعد ذلك فهي تبكي حواراً واحداً وليس حيران بعددها كما هو الواقع؛ أليس بمقدورنا القول: إنّها صورة الأثافي حول الرماد؟! تلك الصورة المترسّخة في عقل الجاهلي والمخالطة لمعتقده في النار.

ولم يتوقّف الشعراء عند تشبيه الأثافي بالنوق الأظآر، فقد شغلتهم الفكرة وجعلتهم يبحثون لها عن شبيه في كل ما يلتمسون فيه مشتركاً بصفاتها، فمن عالم

(1) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص77.

(2) متمّم بن نويرة: المفضليات، ص270، آظآر جمع ظئر وهي العاطفة على غير ولدها، من الروائم: جمع رائم وهي المحبات اللائي يعطفن على الرضيع، الشارف: المسنة من الإبل أخصها لأنّها أرق من الفتية، البرك: الألف من الإبل.

(3) عمرو بن معد يكرب: الديوان، ص134، عرفت المفردات في الفصل السابق من الدراسة.

الطير، عرفت الحمامة بحنينها وتغنّى بذلك الشعراء[1]، واتّخذوا لأنفسهم منها شبهاً في الحزن والحنين والحسرة، واستوقفتهم بصوتها وهديلها فشكوا لها ما في أعماقهم من لوعة الفراق وبُعد الحبيب ورحيله، ولا أظنّ غير ذلك استهوى الشعراء في جمعهم الأثافي إلى الحمائم في الصورة، فليس لون الأثافي السفع الضاربة إلى السواد برابط يربطها بالحمام الأزرق الضارب للبياض، ولا أظنّ الشكل أو الحجم يجمع بينهما، ولكن الأقرب من ذلك هو رؤية الشاعر الفكرية، واعتقاده بقيام الأثافي على الرَّماد وحنينها إلى النار الراحلة، ولو أرادوا اللون أو الهيئة والحجم لشبهنّ بالغراب، وقد عرف عنه المكوث في الديار الخربة، وإنّما ثمّة تعالق بين الحمامة والناقة من جهة، وارتباطهما في الفكر الجاهلي بالأثافي، ولذا تكرّرت عند عددٍ من الشعراء:

خَلاَءُ المَبَادِي مَا بِهِ غَيْرُ رُكَّدِ ... ثَلاَثٍ كَأَمْثَالِ الحَمَائِمِ جُثَّمِ[2]

فَأَبْقَيْنَ الطُّلُولَ مُخَبَّيَاتٍ ... ثَلاَثاً كَالحَمَائِمِ قَدْ بُلِينَا[3]

وَغَيْرُ ثَلاَثٍ كَالحَمَامِ خَوَالِدٍ ... وَهَابٍ مُحِيلٍ هَامِدٍ مُتَلَبِّدِ[4]

وَثَلاَثٍ كَالحَمَامَاتِ بِهَا ... عَنْدَ مَجْثَاهُنَّ تَوْشِيمُ الفَحَمْ[5]

كَأَنَّ خَوَالِداً فِي الدَّارِ سُفعاً ... بِعَرْصَتِهَا حَمَامَاتٌ وُقُوعُ[6]

---

(1) من ذلك قول أبي ذؤيب:

تَدْعُو الحَمَامَةُ شَجْوَهَا فَتَهِيجُنِي ... وَيَرُوحُ عَازِبُ شَوْقِي المُتَأَوِّبُ

ومن الشعراء من جمع الناقة والحمامة في هذا المقام، من ذلك قول العبّاس بن مرداس:

يُذَكِرُ نِيكِ حَنِينَ العَجُولِ ... وَنَوْحُ الحَمَامَةِ تَدْعُو هَدِيلاَ

وينظر الآمدي، الحسن بن بشر: الموازنة، تحقيق: أحمد صقر، مطابع دار المعارف بمصر، 1965، ج2، (باب نوح الحمام)، الأصمعيات، ص74-75 الحاشية، ولسان العرب: مادة (هدل).

(2) حسّان بن ثابت: الديوان، ص449، خلاء المبادي: ظاهرات في الخلاء، غير ركد ثلاث: يعني الأثافي.

(3) أميّة بن أبي الصلت: الديوان، ص84.

(4) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص177.

(5) عدي بن زيد العبادي: الديوان، ص73.

(6) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص97.

وثمَّة ميزة تربط هذين المخلوقين بالنّار في الفكر العربي، فالأثافي وهي رمز للنار التي اتّخذها العربي في الجاهلية شاهداً ودليلاً على جوده، وعلامة تُنير الطريق للضّالين السبيل.

وقد كان فخرهم بإبقاء النيران الضخمة في اليفاع وعلى قمم الإكام عظيماً، لتكون أشهر وأعرف[1]؛ ليستدلّ التائه إلى المأوى، ولا تؤثّر العاصفة الشديدة في شعلة النار ولا تطفئها، وربّما أوقدوا النار بالمندي الرطب ونحوه مما له رائحة ليهتدي إليها العميان، قال عدي بن زيد العبادي[2]:

يَا لُبَيْنَى أَوْقِدِي النَّارَا ... إِنَّ مَنْ تَهْوِينَ قَدْ حَارَا
رُبَّ نَارٍ بِتُّ أَرْمُقُهَا ... تَقْضَمُ الهِنْدِيَّ وَالغَارَا[3]

((وصورة الضيف الجائع المقرور الذي يقصد نار القرى يقرنها الشعراء بالتيه والضّلال في الصحراء، ويعبّرون عن الضّلال بصور شتّى، فهو يستفزّ الكلاب بتمثيل نباحها، أو يحمل راحلته على البغام، والليل يأخذ دوراً أساسيّاً في تجسيد معنى الضّلال والحاجة إلى النور والنار))[4]. ولنسترجع لفظة (قبس) في بيت الأسود بن يعفر ((فهو نور وهّاج يجدّد موضع الديار المقدسة حزمة من النور الخالد تظلّ – أبداً – تشير إلى موقع المنازل، وتزيل بقوة إشراقها ظلام اليأس الذي لفّ أعماق الشاعر))[5].

---

(1) القلقشندي، أحمد بن علي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، مصورة عن طبعة المطبعة الأميرية، ج1، ص410.

(2) د. أنور أبو سويلم: مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، ص147.

(3) د. محمد علي الهاشمي: عدي بن زيد العبادي، الشاعر المبتكر حياته وشعره، ص290.

(4) د. أنور أبو سويلم: مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، ص147-148، وانظر حول الاستدلال بنور النار والفخر بها: الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص236، 313، والحطيئة: الديوان بشرح السكري، دار صادر، بيروت، 1981، ص51، وديوان الحماسة، دار القلم، بيروت، ج2، ص322.

(5) د. عبد الرزاق الدليمي: هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، ص206.

وتشارك الناقة والحمامة والنار في هذه الميزة؛ ميزة الهداية والدلالة وكشف المجهول، والوصول إلى الغاية، فالشعراء يخترقون الصحراء، وغالباً ما يقصدون ذلك آناء الليل، وقد يأخذ منهم التعب كل مأخذ، فيداعب الكرى عيون الركب وتتدلّى رؤوس الرِّفاق نعساً ((أمّا الإبل فهي دائماً يقظة جريئة على فضّ أستاره، وهي دائماً في حركة دائمة لا تتوقّف، ومواكب الإبل في الشعر الجاهلي تتدافع كالموج العاتي الذي يدفع كل ما يصادفه بل يحرّكه ويثيره))[1]، وهم في هذه الحال يتركون للإبل حرية اختيار الطريق، والوصول بهم إلى غايتهم ((والناقة قادرة على قهر الظلام لا تمنعها ظلماته المتكاثفة من الاهتداء إلى مقصدها:

تَسَدَّتْ بِي جَوَازَ الخَرْقِ وحدي ... إلى جُمْلِ دُجَى لَيْلَ التَّمَامِ
بِلا هَادٍ هَدَاهَا مَا تُسَدَّي ... إِلَيْهَا بَيْنَ أَثْلَةِ والقُدام))[2]

ويوظِّف الشعراء خبر الحمامة مع نوح – عليه السلام – عندما أرسلها تستكشف لهم اليابسة بعد قصّة الطوفان وركوبهم السفينة التي صنعها، وإذ نجد ذكراً لقصة السفينة في القرآن الكريم[3]، فإنّنا لا نجد في الموروث الديني ما يشير لقصة الحمامة وإنما هو بعض الموروث الذي وظّف للدلالة على أهمية الدليل وصدق كشفه، إذ يتبعها بقصة الغراب الذي طار بجناح الديك، وما يهمّنا هو اعتقادهم بحسن دلالة الحمامة واستكشافها والاطمئنان إليها، فرزقت بذلك الطوق الذي يحيط بعنقها:

وَمَا كَانَ أَصْحَابُ الحَمَامَةِ خيفَةً ... غَدَاةَ غَدَتْ مِنْهُم تَضُمُّ الخَوَافِيَا
رَسُولاً لَهُمْ وَاللهُ يَحْكُمُ أَمْرَهُ ... يُبِينُ لَهُمْ هَلْ يُؤْنَسُ الثَّوْبُ بَادِيَا
فَجَاءَتْ بِقِطْفٍ آيَةً مُسْتَبِينَةً ... فَأَصْبَحَ مِنْهَا مَوْضِعُ الطِّينِ جَارِيَا
عَلَى خَطْمِهَا وَاستَوْهَبَتْ ثُمَّ طَوَّقَهَا ... وَقَالَتْ أَلاَ لا تَجْعَلِ الطَّوْقَ بَالِيَا[4]

---

(1) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ط1، ص68.

(2) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ط1، ص69، وينظر أبو حنان الهذلي: شرح أشعار الهذليين، ص899.

(3) ينظر سورة الأعراف، آية 64، سورة يونس، آية 73، سورة هود، الآيات 37-38، سورة المؤمنين، الآيات 27-28، وسورة الشعراء، آية 119، وسورة يس، آية 41.

(4) أميّة بن أبي الصلت: شرح الديوان، ص89.

ولعلّنا بهذا نفهم ذلك الربط بين الأثافي والحمام، فالحمامة دليل لليابسة؛ أي برّ الأمان بعد الطوفان والذي يشبه التيه، فربّما ترسَّخ في فكرهم هذا المعتقد فشبّهوا بها الأثافي تبرُّكاً للوصول إلى الأمان في الطّلل بعد الرحلة التي تشبه التيه بل هي ضياع وبحث عن الوجود بعد أن أضاع نصف كيانه في الماضي المتمثّل في الطّلل، والقسم الثاني في رحلة الظعائن التي رحل معها الإله (النار).

أدخل الشاعر الجاهلي النُّوق والحمام مع الأثافي في رسم تلك اللوحة العاطفيّة، وكذلك في ميزة الهداية والدلالة من خلال النار التي كانت تحتويها، ولكن الأثافي تفارق هذين المخلوقين في أنّهما لا يدومان، فمصيرها الهلاك، فقد تتعرّض الناقة لبطش الإنسان نفسه في القرى المتعدّد المواضع والأشكال(1)، كما أنّ النار تساهم في طهي لحم الناقة وتساعد الإنسان على التهامها، وكذلك الحمامة، تخشى على نفسها سهام الصيّاد(2)، وأظفار الصقر(3). أمّا الأثافي فهي من الحجارة التي اتّخذها العرب أصناماً يعبدونها ويتحنثون لها، ويطلبون العون منها، ولها عندهم قدرٌ كبيرٌ من القداسة، ولذا ((فالأثافي السفع لا تزال في موضعها، وهي من تلك الحجارة التي ذكرنا أنّ الإنسان اقتنع في مراحل حياته المبكّرة بخلودها، فأودعها فنّه وكتابته، واتّخذ منها أجساد آلهته وهياكل معابده))(4). فمن المحدثين من يرى أنّ المقدمات الطّلليّة، أو الوقوف على الأطلال في بداية القصائد الجاهليّة؛ يعود إلى الموروث الذي يقرن الشعر بالتراتيل الدينية وكان التعلّق بالحجارة المقدسة وبقايا الهيكل الديني والتمسُّح

---

(1) انظر: د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص115-135، وطرفة بن العبد: الديوان، ص130، ولبيد بن ربيعة: الديوان، ص103، وحاتم الطائي: الديوان، ص168، والأمثلة على ذلك كثير.

(2) أمية بن أبي الصلت: شرح الديوان، ص89، قوله:

ولا ذاهباً إنّي أخاف نبالهم   يخالونه مالي وليس بماليا

(3) قول الحارث بن حلزة:

صقر يصير بظفره وجناحه   فإذا أصاب حمامة بالعوسج

وبعثت من ولد الأغر معتباً   صقراً يلوذ حمامه بالعوسج

(4) د. محمود الجادر: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، ص277.

بهما الوسيلة المتّبعة في تلك الشعائر[1]. ولعلّ نظرة الجاهلي إلى هذه الأثافي على أنها جزء من هيكل مقدّس يستحقّ العبادة والتقديس، ويمتلك القوة المانحة لإعادة ما فقد من كيانه وإعادة الثقة إلى نفسه والإحساس بوجوده وقدرته؛ هي التي جعلتــه يقــيم هــذه الشعائر في بداية القصائد، ثمّ يلجأ إلى موقد النار ويشكو إلى الأثافي همومه وآلامه.

وقد نتعالق بصورة ما، مع رؤية (باشلار) إذ يرى أنّ الحسّ هــو الفرضــيّة الأولى العلمية لإنتاج النار، ومن ثمّ فإنّ بروميثيوس سارق النّار، هو عاشــق متــيّم، فتكون النار هنا رغبة كامنة في فعل الإخصاب الجنسي المتولِّد عن الحرارة، وتبقــى النار نوراً كذلك، أو أنّ بينهما جدليّة ظاهراتية، وربّما من هذا المنطلــق جــاء قــول باشلار الذي يعتقد فيه أنّ جميع أنواع الجدل الحسيّ الذي يظهر في أساس التــصعيد الجدلي؛ يعتمد استبدال النار بالنور على تناقض ظاهراتي أحياناً، فالنار فيه تشعّ دون أن تحرق، وعندها تكون قيمتها طهارة تامة، ومعنى أن تكون محبوباً؛ أي أن تفنى في اللهب وأن تحب معناه أن تومض من نور لا نفاد له، لأنّك تحب، ومعنى ذلــك أنّــك تهرب من الشكِّ وتحيا في بداهة القلب[2]. فهذه فكرة لا يخلو منها الطّلــل، الــشاعر يعود أو يصل أثناء حركته المستمرّة إلى الطّلل ويكون التوجّه إلى الأثافي؛ أملاً فــي سماع ابتهالاته وتضرّعاته وقبول دعواته، ثمّ هو يأمل الوصول إلى ذلك القبس المشعّ بينها بـــ ((جذوة الحياة المشتعلة))[3]، تلك الحياة التي يسعى إليها الشاعر يحاول فــي كل مرّة التماسها، وإعادة ما انقضى منها ليعمل على مزاوجتها مع نصف البــاقي – وعليه قبل الرحيل– إلى ذلك الجزء الراحل مع الظعائن، التي هي – في الحقيقــة – الجزء الثاني الذي افتقده أيضاً بالرحيل، عليه استرضاء النار أو مركز النار – الأثافي

---

(1) د. عادل البياتي: رمز المرأة في أدب أيّام العرب، مجلة آفاق عربية، بغداد، العــدد الثــاني عشر، سنة 1977.

(2) ينظر د. ثناء أنس الوجود: تجلّيات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي، ص59، وجاســتون باشلار: النار في التحليل النفسي، ترجمة نهــاد خياطــة، بيــروت، دار الأنــدلس، 1984، ص132.

(3) د. عبد الرزاق الدليمي: هاجس الخلود في الشعر العربي حتــى نهايــة العــصر الأمــوي، ص206.

والموقد والرّماد – ليكون معه إذناً باللحاق والمطالبة ومن ثمّ المزاوجة، بين شقي الإنسان (البدن) الذي التهم الطلل جزءاً منه والروح الراحلة، متابعةً للحياة.

وقد نجد إشارة لذلك في البيت الثالث من أبيات الأسود بن يعفر النهشلي:

جَرَّتْ بِهَا الهِيفُ أَذْيَالاً مُظَاهَرَةً كَمَا تَجُرُّ ثِيَابَ الفُوَّةِ العُرُسُ[1]

وعلينا ألا نفلت هذا الارتباط في الأبيات، بين القبس والعرس ((فالقبس جذوة الحياة المشتعلة والعرس رمز الولادة والديمومة))[2]، بل إنّ القبس واقع بين النار والنور ليشهد ويبارك ((احتفاليّة الولادة وحفظ النوع (العرس) احتفالية البقاء والخلود))[3]. فالنار تتضمّن الرغبة الكامنة في فعل الإخصاب الجنسي المتولِّد عن الحرارة كما يرى باشلار، وإذا استوحينا من هذا معنى التزاوج والتناسل وحفظ الجنس فإنّنا لا نعدم في الشعر الجاهلي ما يوحي بالتزاوج مع النفس؛ التي ذكرنا أنّها انقسمت وتشظّت بين الطلل (الماضي) والرحيل (المستقبل)[4].

فَلَوْ أَنَّ أَهْلَ الدَّارِ فِيهَا كَعَهْدِنَا وَجَدْتُ مَقِيلاً عِنْدَهُمْ وَمُعَرَّسَا[5]

قد يعني المعنى المعجمي للفظة معرس؛ المبيت ليلاً – كما هو مثبت في الحاشية – ولكن التشكيل السيميائي للكلمة يتشاكل مع لفظة (عرس) التي تعني الدخول في المرأة وربّما اشتقت الأخيرة منها؛ أي كلٍ منهما تذكر بالأخرى، وتضيف اللفظة السابقة عليها (مقيل) والتي تعني الإقامة ولكن في وقت الظهيرة، تعميقاً للمعنى، فالشاعر يلتمس الاقتراب والإقامة والالتقاء؛ أي التواصل وبمعنى الاتحاد مع الآخر أو

---

(1) الأسود بن يعفر النهشلي: الديوان، ص39.

(2) د. عبد الرزاق الدليمي: هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، ص206.

(3) المرجع نفسه، ص206.

(4) قد يرى بعضهم أنّ الرحيل تمَّ في الماضي، ولكن علينا أن نتذكّر أنّ معاناة الشاعر بدأت منذ لحظة الرحيل التي كانت تمثّل له المستقبل ولانقطاعه منذ ذلك الرحيل؛ فهو ما زال يمثّل له المعنى المستقبلي.

(5) امرؤ القيس: الديوان، ص63، المقيل: وقت القيلولة في منتصف النهار، المعرس: موضع التعريس؛ أي النزول ليلاً.

النفس والذي منع من ذلك كله؛ الرحيل، وقد يعترض الشاعر على الرحيل ويشعر بالحزن والمرارة على ما بقي في الطلل وما خلفه الراحلون خلفهم، أو أنّ الشاعر يرى أنّ الرحيل لن يحل المعضلة الكبرى التي تواجه فكره، فثمّة جزء مات أو في طريقه إلى الموت، ويحاول البحث فيه عن بذور وأسباب الحياة.

والحقيقة أنّ هذه الألفاظ تكرّرت عند امرئ القيس وغيره من شعراء الجاهلية في غير الوقفة الطّللية، والقصيدة ترمي إلى وحدة واحدة في دلالتها الكليّة[1].

وقد يتبدّى لنا امتداد آخر للنار من خلال الأثافي مع جزء آخر من أجزاء الطّلل وهو النؤي؛ الذي يحفر حول الخيمة إتّقاء دخول ماء المطر والسيول إليها، وربّما عمل قبل موسم المطر استبشاراً بنزوله.

وتكرّر عند الشعراء إقران النؤي بالأثافي، وتظهر قصائدهم أنّ ((كل ما في الطّلل قد باد واندثر، والباقي الثابت دائماً: الرّماد والنؤي، أو: النار والماء))[2].

ويتساءل أحد الباحثين: ((أكان يعتقد الجاهلي بقدسية هذين العنصرين؟ وهل كان يراهما أصلاً للحياة والموجودات؟))[3]، وتأتي إجابته بالإثبات، إذ نظر للطلل ككل وتعالقه مع النار التي يرى أنهم قدّسوها وحلفوا بها حتى وقت قريب من الإسلام[4].

والشاعر يبحث عن أقوى رموز البقاء من بين عناصر الحياة المتاحة، لذا ((تخيّر من العناصر الباقية النؤي والأثافي: كل شيء يقبل الزوال إلاّ حجارة القِدْر

---

(1) يتكرّر ذكر القبس والنار والعرس أو المعرس كثيراً في الشعر الجاهلي، ويبدو ذلك واضحاً في قصة الثور الوحشي التي سنأتي على تفسيرها فيما بعد، ومن أمثلة ذلك، ينظر: امرؤ القيس: الديوان، ص65، المتلمّس الضبعي: الديوان، ص233، بشر بن أبي خازم: الديوان، ص82، ص83، امرؤ القيس: الديوان، ص66.

(2) د. أنور أبو سويلم: مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، ص144.

(3) المرجع نفسه، ص144.

(4) المرجع تفسه، ص144.

وموضع حفير الماء، وهما معاً آثار فاعلية الإنسان))[1]، وقد يذكر الشعراء(الثمام) إلى جانب النؤي، ولا تخفى علاقة الثمام بالدفء وموقد النار:

عَرِيَتْ وكَانَ بِهَا الجَمِيعُ فَأَبْكَرُوا   مِنْهَا وَغُودِرَ نُؤْيُهَا وثُمَامُها[2]

ويصرّ الشاعر على الاقتراب من هذه الأجزاء، ويستمطرها اللقاء مع الرّاحلين؛ مع ماضيه الذي انقضى، إنّه إصرار على إعادة تشكيل الحياة وتكاملها، فهو يعيش الذكرى، ومال إلى الطلل ليسترجعها أو يسترجع صاحب الذكرى، القوم وماضيه نفسه، فـ ((الذكرى حوار مع الماضي، أو رحلة إلى الماضي، ولكنها – بالرغم من ذلك- حوار؛ حوار داخلي، يحمّل – داخلياً أيضاً – وجود الإنسان ويحقّق كينونته))[3].

ويمكن القول أنّ الذكرى ((اتّصال ولقاء، اتّصال فكريّ، ولقاء خياليّ بمن غاب؛ وهي أيضاً استمرار، كاستمرار الحياة والنؤي والثمام؛ أي في بذور الحياة التي بقيت بعد أن رحل الإنسان، وغودر نؤيها وثمامها فما ترك الراحلون من مجارٍ للماء الخالق، وشجر يدعم – بنمائه – أبنية الديار ويساندها، ويدعم الحياة، ويمدّها بمدده، فالنؤي والثمام أَثَرانِ باقيانِ من آثار الإنسان، يشيران برغم رحيله، ويذكران به برغم غيابه. ومن ثمّ كانت الذكرى أداة لاستحياء الحياة الإنسانية وامتداداً لوجودها؛ مثلما كانت النؤي والثمام استحياء لها، وامتداداً لوجودها، بعد إذ ذهبت في الفعل "عريت"))[4].

والشاعر لا يتوقّف عند الذكرى وطلب اللقاء مع الحياة، أو الماضي منها، وإنّما نحسبه يعرض لصلاحيّة الطلل وإمكانيّة انبعاث الحياة فيه، فالوليدة تديم إصلاح النؤي وتضرب عليه بالمسحاة وتصلح من شأنه:

---

(1) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص60، وينظر أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص205، وخفاف بن ندبة: الديوان، ص125، وعمرو بن قميئة: الديوان، ص128.

(2) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص165.

(3) محمد صديق غيث: التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد، مجلة فصول، القاهرة، 1984، المجلد4، العدد2، ص176.

(4) محمد صديق غيث: التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد، ص176.

إلاَّ الأَوَارِيَّ لأْيَــــاً مَــــا أُبَيِّنُهَــــا   وَالنُّؤْيَ كَالْحَوْضِ بِالمَظْلُومَةِ الْجَلَــدِ
رُدَّتْ عَلَيْــــهِ أَقَاصِيـــــيهِ وَلَبَّـــدَهُ   ضَرْبُ الوَلِيدَةِ بِالْمِسْحَاةِ فِي الثَّــأَدِ(1)

ولعلَّ اطمئنان الشاعر لهذا الاستعداد والجاهزيّة لاستقبال المطر؛ كــان وراء دعواته لها بالسقيا، ورزقها الغيث:

رُزِقَــتْ مَرَابِيــعَ النُّجُــومِ وَصَــابَهَا   وَدْقُ الرَّوَاعِــدِ جَوْدُهَــا فَرِهَامُهَــا
مِــنْ كُــلِّ سَــارِيَةٍ وَغَــادٍ مُــدْجِنٍ   وَعِــشِيَّةٍ مُتَجَــاوِبٍ إِرْزَامُهَــا(2)

إنَّ هذه التراتيل، وهذه الدعوات الملحّة لالتماس الماء، وذكر أنواع الــسَّحاب ودعوة لسقيا الطّلل؛ يدعونا للتأمُّل، وإعادة النّظر المرّة تلو الأخرى في هذه النظــرة وهذه الكلمات، فقد اتّخذ الموت صورة الماء الناضب في المعتقد الجاهلي ((لأنَّ الماء مانح للحياة، والعطش يعني الموت والفناء، ومن هنا اعتقدوا بأنّ الموت ذهــاب مــاء الحياة، إذ يخرج من هامة القتيل طائر يطلب الماء، وسمّوه (هامة) للتدليل على هيــام الرُّوح وعطشها ورغبتها الشديدة في الماء، من الهيام؛ وهو جنــون العطــش، يــشبه الحمى، إذا أصاب الإبل لا تروى أبداً، وســمّوه (الــصدى) والــصدى أيــضاً شــدّة العطش))(3).

---

(1) النابغة الذبياني: الديوان، ص19–20، أقاصيه: ما شذّ منه وبَعُد، الوليدة: الخادمــة الــشابة، الثأد: المكان النديّ، المسحاة: ما يسحبّ به كالمجرفة، المظلومة الجلد: الأرض الصلبة يحفر فيها حوض على غير استحقاق منها لذلك.

(2) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص164، رزقت: دعاء لها بالسقيا، وقال بعض أهل اللغة هو خبر لا دعاء، مرابيع: أمطار الربيع، صابها: جادها ونزل عليها وقصد لها، الودق: المطر الدّاني من الأرض واحدته ودقة، الرواعد: السحائب ذوات الرعد، الجود المطر التام، الرهام جمع رهمة هي المطرة الضعيفة، السارية: السحابة التي تجيء ليلاً، الغادية: التــي تــأتي فــي الغــداة، المدجن: ذو الغيم المتلبّد المتكاثف، سحابة عشية جاءت عشاءً، الأرزام: حنين الناقة واستعاره للسحابة ليدلّ على أنها راعدة، يُقال سحابة رزمة إذا كانت مصوتة بالرعــد والأرزام جمــع رزمة يعني لكل واحدة رزمة صوت شديد.

(3) د. أنور أبو سويلم: دراسات في الشعر الجاهلي، ص48، وينظر لسان العرب مادة (هــيم)، ومادة (صدى).

ويتكرّر في الشعر الجاهلي الدعاء بسقيا القبور، وربّما كان هذا الدُّعاء ((بقايا تراث ديني قديم كان أصلاً طقساً سحريّاً يمارس على عظام الموتى التي استخدمها العرب في استدعاء المطر))[1]، ومن ذلك قولهم:

فَلاَ يَبْعَدَنْ قَبْرٌ تَضَمَّنَ شَخْصَهُ وَجَادَتْ عَلَيْهِ كُلُّ وَاكِفَةِ القَطْرِ[2]

سَقَى اللهُ قَبْرَكَ صَوْبَ الغَمَامِ فَرَوَّى القَلِيبَ وَرَوَّى الجُنَيْنَا[3]

سَقَى الغَيْثُ قَبْراً بَيْنَ بُصْرَى وَجَاسِمٍ بغَيْثٍ مِنَ الوَسْمِيِّ قَطْرٌ وَوَابِلُ

وَلاَ زَالَ رَيْحَانٌ وَمِسْكٌ وَعَنْبَرٌ عَلَى مُنْتَهَاهُ دِيمَةٌ ثُمَّ هَاطِلُ[4]

لاَ زَالَ رَيْحَانٌ وَفَغْوٌ نَاضِرٌ يَجْرِي عَلَيْكَ بِمُسْبِلٍ هَطَّالِ[5]

لاَ زَالَ مِسْكٌ وَرَيْحَانٌ لَهُ أَرَجٌ عَلَى صَدَاكَ بِصَافِي اللَّوْنِ سَلْسَالِ

يَسْقِي صَدَاكَ وَمُمْسَاهُ وَمُصْبَحَهُ رِفْهَاً وَرَمْسُكَ مَحْفُوفٌ بِأَظْلاَلِ[6]

هل نلتمس من هذا التوازي بين القبر والطّلل رؤية الشاعر في موت الطّلل؟ إذ إنّ سقيا القبر دعوة لإعادة الحياة فيه ((لأنّ الماء في الحسّ العربي يعني الحياة والرحمة والبعث والنقاء والطهر والخلاص وطيب العيش ... وهم يريدون معاني الماء لساكني القبور، ولعلّ الدعاء لسقيا الربع والطلل الذي اندثر وانمحى لا يبعد كثيراً عن معنى الدعاء بسقيا القبور؛ لأنّ الطّلل الذي انطمس واندثر ومات يريدون له رحمة وتطهيراً وحياة))[7].

---

(1) المرجع نفسه، ص49.

(2) الخنساء: الديوان، ص70، واكفة القطر: السحابة، لا يبعدن: دعاء ألاّ يهلك.

(3) المصدر نفسه، ص209، القليب: بئر في أرض بني سليم مات بن صخر، والجنينة حذاء القليب ملتفة الشجر.

(4) النابغة الذبياني: الديوان، ص212-213، بصرى وجاسم موضعان في الشام، الوسمي: أول المطر، المنتهى: القبر.

(5) أوس بن حجر: الديوان، ص108، الفغو: نور الحنّاء يقال: الغفو والفاغية وهو من أطيب الريحان رائحة.

(6) أوس بن حجر: الديوان، ص105-106، الأرج: الرائحة الزكيّة، رفهاً: أي دائماً في كل يوم.

(7) د. أنور أبو سويلم: المطر في الشعر الجاهلي، ص82.

لقد جمع لبيد في بيته معظم أنواع السّحاب إن لم تكن جميعها، وكأنّهما معجم أو أهزوجة مطر؛ مرابيع النُّجوم والودق والرهام والغادي والمدجن والعشي ومتجاوب الأرزام، أم هي طقوس ساحر فثمّة علاقة بين مسمّى الشاعر والمعرفة السحرية[1]، أم أنّها جزء من موروث أسطوري؛ فبداية الشعر كانت مع الأسطورة، ورأى الإنسان القديم القوة في الكلمة، والأسطورة في ارتباطها بالمعتقد هي الكلمة، ويحاول بذلك السيطرة على الطبيعة بجميع عناصرها ومقاومة تحدّياتها[2]. ولهذا ((جمع لها أمطار السنة))[3] ينتصر بها على أقوى عناصر الوجود بطشاً ((وما يعنيه هذا هو أنّ الزّمان قد صار الآن في خدمة الدّيار والدمن، يسوق لهما كل ما يملك من مطر، وأنّ الزّمان قد صار الآن رفيقاً بالحياة، ومؤيّداً لقواها، بعد أن كان يوماً قد بلاها، وعمل ضدّ سلامتها وأمنها، وعاداها))[4].

ولا يستبعد باحث آخر ((أن يكون الدّعاء بسقيا الأطلال والقبور بقايا تراث ديني قديم كان أصلاً (طقساً سحريّاً) يمارس على عظام الموتى، التي استخدمها العرب في استدعاء المطر، ومن ثمّ ارتبط نزول المطر بالأرض الخراب، والقبور الموحشة))[5].

على أنّ هذا الدُّعاء للطّلل بالسقيا تكرّر كثيراً عند الشعراء كقول بعضهم:

---

(1) ينظر فوستاف فون غرنباوم: دراسات في الأدب العربي، ترجمة إحسان عبّاس وآخرين، مكتبة الحياة، بيروت، 1959، ص137، ولسان العرب: مادة (ش ع ر).

(2) أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة والشعر العربي المكونات الأولى، مجلة فصول – القاهرة، 1984، المجلد4، العدد2، ص43.

(3) الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد : شرح المعلقات السبع، دار صادر، بيروت، ص92.

(4) محمد صديق غيث: التحليل الدرامي للأطلال بمعلّقة لبيد، ص172.

(5) د. أنور أبو سويلم: المطر في الشعر الجاهلي، ص85.

فَــلاَ تَعْــدِلِي بَيْنِــي وبَــيْنَ مُغمَّــرٍ   سَقَتْكِ رَوَايَا المُزْنِ حِـينَ تَـصُوبُ
سَــقَاكِ يَمَــانٍ ذُو حَبِــيٍ وَعَــارِضٍ   تَرُوحُ بِهِ جُـنْحَ العَـشِيِّ جَنُـوبُ[1]
سَـقَى الخِيَــامَ الَّتِـي نُـصبْنَ عَلَــى   شَــرَبَّةِ الأُنْــسِ وَابِــلَ المَطَــرِ[2]
سَــقَتْكَ يَــا عَلَــمَ الــسَّعْدِيِّ غَادِيَــةٌ   مِنَ السَّحَابِ وَرَوَّى رَبْعَكَ المَطَــرُ[3]
فَــسَقَتْكِ يَــا أَرْضَ الــشَّرَبَّةِ مُزْنَــةٌ   مُنْهَلَّــةٌ يَــرْوِي ثَــرَاكِ هُمُوعَهَــا[4]
سَــقَى الرَّبَــابَ مُجَلْجَــلُ الْــ   أَكْنَــافِ لَمَّــاحٌ بُرُوقُــهْ[5]
سَـقَى سَــلْمَى وَأَيْــنَ دِيَــارُ سَــلْمَى   إِذَا حَلَّــتْ مُجَــاوِرَةَ الــسَّرِيرِ[6]
فَــسَقَى بِـــلاَدَكَ غَيْــرَ مُفْــسِدِهَا   صَــوْبُ الغَمَــامِ وَدِيمَــةٌ تَهْمِــي[7]
سَقَى دِيَــارَ بَنِــي عَــوْفٍ وَسَــاكِنَهَا   وَدَارَ عَلْقَمَةِ الخَيْــرِ بْــنِ صَــبَّاحِ[8]

ويُذكِّرنا هذا الاستسقاء بشعيرة أخرى يقومون بها استبشاراً وربّما جلباً للمطر، هذه الشعيرة التي لا يملّ الشعراء تكرارها هي مراقبة البرق، بل إنّ الشاعر غالباً ما يطلب من صاحبه مراقبة البرق معه، أو أنّه يعتب عليه إذا نام ولم يرقب معــه هــذا الطقس أو لم يعنه عليه:

---

(1) علقمة الفحل: الديوان، ص34.
(2) عنترة بن شداد: الديوان، ص194، الشربة أرض قرب المدينة.
(3) المصدر نفسه، ص179.
(4) المصدر نفسه، ص212، منهلة: منسكبة المطر، هموعها من همع: هطل وانصبّ وسال.
(5) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص84، الرباب جبل بين المدينة وفيد، مجلجل: سحاب ذو رعد، الأكناف: الجوانب.
(6) عروة بن الورد: الديوان، ص63، السرير موضع في بلاد كنانة.
(7) طرفة بن العبد: الديوان، ص79، صوب الغمام: مطر الغيوم، الديمة: الغيمة الماطرة كثيــراً، تهمي: تدرّ المطر.
(8) أوس بن حجر: الديوان، ص18.

أَصَاحِ تَـرَى بَرْقَـاً أُرِيـكَ وَمِيـضَهُ كَلَمْـعِ اليَـدَيْنِ فِـي حَبِـيٍّ مُكَلَّـلِ
يُضِيءُ سَـنَاهُ أَوْ مَـصَابِيحُ رَاهِـبٍ أَمَـالَ الـسَّلِيطَ بِالـذُّبَال المُفَتَّـلِ[1]
أَعِنِّـي عَلَـى بَـرْقٍ أَرَاهُ وَمِـيضِ يُضِيءُ حُبِيّاً فِـي شَـمَارِيخَ بِـيضِ
وَيَهْـدَأُ تَـارَاتٍ سَـنَاهُ وَتَـارَةً يَنُوءُ كَتَعْتَابِ الكَـسِيرِ المَهِـيضِ[2]
صَـاحِ تَـرَى بَرْقَـاً بِـتُّ أَرْقُبُـهُ ذَاتَ العِـشَا فِـي غَمَـائِمٍ غُـرِّ[3]
أَرِقْتُ لِـضَوءِ بَـرْقٍ فِـي نَـشَاصِ تَـلأْلأَ فِـي مُمَـلأَةٍ غِـصَاصِ[4]
يَا مَـنْ لِبَـرْقٍ أَبِيـتُ اللَّيْـلَ أَرْقُبُـهُ فِي عَارِضٍ كَمُضِيءِ الصُّبْحِ لَمَّاحِ[5]
بَـلْ هَـلْ تَـرَى بَرْقَـاً عَلَـى الْـ ـجَبَلَيْنِ يُعْجِبُنِـي انْجِيَابُـهْ[6]
يَا مَنْ يَرَى عَارِضَاً قَـدْ بِـتُّ أَرْقُبُـهُ كَأَنَّمَا البَرْقُ فِي حَافَاتِـهِ الـشُّعَلُ[7]
يَا هَـل تَـرَى البَـرْقَ بِـتُّ أَرْقُبُـهُ يُزْجِـي حَبِيّـاً إِذَا خَبَـا ثَقَبَـا[8]

ويعتقد أحد المحدثين أنّ لهذا الطقس ((أعماقاً ميثولوجيّة ترتبط بوظيفة الشاعر السّاحر صانع المطر في عصر قبل العصر الجاهلي؛ فالشاعر هو المسؤول الوحيد عن صنع المطر، ومن واجب المسؤول أن يأرق))[9]. وربّما استقرّ في خلد الجاهلي

(1) امرؤ القيس: الديوان، ص116–117، الحبي: السحاب المتراكم، المكلل: المتوج، السنا: الضوء، السليط: الزيت.

(2) المصدر نفسه، ص75، برق وميض: برق يلمع خفيا، الشماريخ: أعالي الجبال، ينوء: ينهض بتثاقل.

(3) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص62، الغر: البيض.

(4) المصدر نفسه، ص72، الأرق: قلة النوم، النشاص: السحاب المرتفع بعضه فوق بعض، غصاص: غصّت بالماء.

(5) أوس بن حجر: الديوان، ص15، العارض: السحاب الذي يتعرّض على وجه السماء أو يسبقه برق شديد الوميض.

(6) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص64، انجاب الثوب: انشق، وانجابت السحابة: انكشفت وانقطعت.

(7) المصدر نفسه، ص281.

(8) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص22، أرقبه: أرصده، يزجي: يسوق، خبا: سكن، ثقب: أضاء

(9) د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص72.

أنّ المطر ينزل ((عنوة بفعل ترقّبه وصلواته وسهره، وتهجُّده، وسحره ومتابعته وتأمُّله))[1].

وربّما استطعنا العودة في هذا الاعتقاد إلى الوراء في هذه الدراسة؛ عندما رأينا تقرُّب الشاعر من الأثافي وموقد النَّار، ولعلّ لذلك التحنُّث والتمسُّح علاقة بهذا الطقس، إذ كان سبب الرحيل القحط والمحل والجدب، ومن ثمّ كان الموت في ذاك الطَّلل، فتقرُّب الشاعر دعوة لنزول المطر وطلباً للغيث لإعادة الحياة في الطّلل أو إزالة سبب الرّحيل والموت، ولا شكَّ أنّ للبرق تَعَالُقاً مع النَّار فهو جزء منها، أو أنّه مشاكل للنور الصادر عنها[2]، ((وقد ارتبط المطر في الحسّ اللغوي العربي بالنّار ارتباطاً دقيقاً، وهذا الارتباط له دلالة رمزيّة على المعنى الرُّوحي للنار، فسمُّوا المطر وَدْقاً والنّار وديقة))[3].

وتبقى جدليّة الماء والنَّار أو المطر والبرق، تقلق الشاعر، فالشاعر لا يرى المطر ليلاً، أو لا يراه لبُعد المسافة بينهما، ولكنّه يرى النَّار أو البرق، بل إنَّ البرق هو المسؤول عن المطر يزجيه ويسوقه[4]. والإنسان أو الشاعر يجثم بجانب موقد النَّار أمام الأثافي يطلب المطر ويسأل السقيا، ثمّ هو يحتمي من أثره بدفء النّار وحفر النؤي، فبين النؤي والأثافي كان رجاء الإنسان ومعقد أمله.

ويوم كانت النَّار مشتعلة والأثافي تحمل القدور ويلتف حولها الربع والمياه تدور حول الأخبية تجري في النؤي، يوم ذاك وعلى مسافة ليست ببعيدة كانت تربط الخيول والدواب، وكانت الأرض تغرق بالماء، وأقدام الدواب تغوص فيها، إلى أن انطفأت النّار وانتصبت الأثافي حارسة وبقيت ((النؤيء كالحوض)) [5] تقاوم وتنتظر موسماً جديداً وحياة جديدة ووليدة جديدة تعيد الضرب عليه بالمسحاة، أو تشقّقت

---

(1) د. أنور أبو سويلم: المطر في الشعر الجاهلي، ص91.

(2) ينظر النابغة الذبياني: الديوان، ص36، يختلط على الشاعر سنا النار بضوء البرق، ومثل ذلك نجده عند كميت بن معروف الأسدي.

(3) د. أنور أبو سويلم: المطر في الشعر الجاهلي، ص97، وينظر: لسان العرب، مادة (ودق).

(4) بيت لبيد بن ربيعة السابق: الديوان، ص22.

(5) النابغة الذبياني: الديوان، ص19-20.

أجزاؤه ((فأصبح كجذم الحوض أثلم خاشع))(1)، هذه النؤي يربطها الشعراء بجزء آخر من أجزاء الطلل هو الأواري التي كانت تربط فيها أو عليها الدواب الراحلة مع القوم الراحلين، ولم تترك من أثر في مكانها سوى آثار أقدامها في التراب، يوم كان طيناً يختلط فيه التراب بالماء، وتظهر الآثار بين نتوءٍ بارزٍ وآخر جرفٍ أو تجويفٍ في الأرض.

الشاعر العائد إلى الطّلل يطلب جزءه المسروق أو المغتصب، ويعلم أنّ الغاصب أو السّارق هو الماضي، ويدرك أنّ الطلل هو الآخر مسلوب، ويعلم أنّ الإنسان رحل ولم يبق من آثاره سوى الخشب المنضد والذي كان معدًّاً ليقدّم هدياً للنار، ولكنّ النار هي الأخرى رحلت ولم تترك سوى العلامة على وجودها (الأثافي والرّماد)، أو هي لا تحمل من القوة سوى حماية نفسها أو الرُّسوم الباقية على أبعد تقدير، والمطر رحل ولم يبقَ منه سوى النؤي، والخيول والدَّواب رحلت، ولم يعد لها من أثرٍ سوى الأواري.

في هذه اللحظة، يجد الشاعر نفسه بلا ظرف مكان مسطّح سوى الرُّسوم والآثار والزَّمان منشقّ بين ماضٍ منصرمٍ بلا عوذة، ومستقبلٍ مجهولٍ ليس حوله إلاّ ذاته، وذاته فقط.

إذن وبعد هذا المسير الطويل في الطّلل نصحو على نقطة الصفر، والشاعر يريد كيانه، يريد أن يكون شيئاً مذكوراً في زمان ومكان بلقعين، لا وراءه ولا أمامه سوى سراب الصحراء والرسوم البالية، حقّاً يجب أن نعترف إنّها بالية.

قد تكون هذه حقيقة، وطأها الشاعر بقدميه، أو فكرة وصلت إليه من شاعر آخر، فالفنّان لا يتوقّف عند لوحات الطبيعة التي منحها الله الجمال بمقدار ما يتوقّف عند لوحة رسم خطوطها ووضع ألوانها فنّان آخر، وحتى في الحالة الأولى عندما يتوقّف الشاعر أمام الحقيقة، فإنّ عقله يلتهمها، فيحوّلها إلى فكرة، تجمع نفسه أجزاءها فتمتصّها؛ والفكرة ما زالت جسداً، وتعتلج في خاطره، فيصبّ عليها من ماء الحياة لتهتزّ وتربو ويمنحها الروح، ويخرجها ثانية إلى الحياة، فإذا الروح قد خالطت الجسد،

(1) المصدر نفسه، ص79.

وإذا بالماء وقد سرى في عروقها، وإذا بالحبّ ينفلق والأيهقان تعلو فروعه، فتستقرّ الحياة، وتسكن العين على أطلائها.

ربّما دخل اليأس إلى نفس الشاعر وأحبطت روحه ممّا شاهد أو خالج نفسه، فقرّر إعادة البناء وفق رؤيته للطبيعة، وأخاله يرى أنّ الطبيعة قبل الإنسان، وأنّ الكيان الأول يكون لها، وأنّ الوجود يبتدئ منها، وأنّ الإنسان يخرج منها كما تنهض الأطلاء من كل مجثم.

ولا أظنّ الشاعر الجاهلي وقد عُرف بالتدبير وأنّه العقل المفكّر في المجتمع والساهر على استمطارهم وأمورهم يذهب لذكر بعر الأرام على أنّه يصف الطبيعة، ولا أظنّ أنّ النظرة الصائبة لبعر الأرام أنّه ((أثر الحيوان وروثه المقزّز للنفس سمعاً ومرآى))[1]. فما هذه النظرة إلاّ كما المتوقّف عند قوله تعالى: ﴿لَا تَقْرَبُوا الصَّلَاةَ﴾[2]، ولا أعتقد أنّه تعبير عن ((آثار الهجر ودليل على ما أصبحت فيه الدِّيار من إقفار، إذ طال عليها الزَّمن وعمرتها الأوابد، رعت عرصاتها وقيعانها ونثرت على رمالها بعرها الأسود، جفّفته الشمس فصلب وتكوَّر، فتدحرج كحبّات الفلفل))[3]، فهذه نظرة ينقصها التعمُّق كما ينقص الأولى الاكتمال. إذن فالشاعر الجاهلي جمع الرفات في فكره ثمّ أعاد بناء الكون وفق رؤيته؛ لاذ بالموقد، وشكى للأثافي وتحنّث للنّار وسهر للبرق وسكب الدموع، حتى أعاد المطر للدِّيار.

ولعلَّ أوّل الشعراء؛ امرؤ القيس، أو أوّل من وصل إلينا وقوفه على الأطلال، ذلك الشاعر الذي تلفت حوله يصيح بالكون أنّ الحياة ممكنة:

تَـرَى بَعَـرَ الآرَامِ فِـي عَرَصَـاتِهَا ... وَقِيعَانِهَـا كَأَنَّـهُ حَـبُّ فُلْفُـلِ[4]

فأوّل ما يرى "بعر الأرام"، ويختم بيته بأنّه "حب الفلفل" أو أنّه يشبهه، ويستوقفنا البيت ((عند فكرة الحب، وهي تعبّر عن رغبة لاشعورية – غالباً – في

(1) د. محمد صادق عبد الله: المعاني المتجدّدة في الشعر الجاهلي، ص155-156.

(2) سورة النساء، آية 43.

(3) د. سعد الضناوي: أثر الصحراء في الشعر العربي، ص232.

(4) امرؤ القيس: الديوان، ص92.

إنبات حياة جديدة))[1]. وهكذا تكون الحياة في الشاعر – على ما أظنّ – النبات، الحب، وللمتلقِّي أن يتصورَّ انفلاق الحب، فتتشقّق الأرض ويتجعد ثراها فيكون النبت فيها أثيثاً[2]، وترتفع فروع الأيهقان[3]، وبذا أصبحت الطبيعة جاهزة في شقّها الأوّل (النباتي)، ولكنّها غير مكتملة، إذ الأواري خالية من الصافنات، والمراعي لا ترتع فيها حمر النعم، والشاعر ماضٍ في فكرة البناء وإعادة الكيان ونفخ الحياة في الطلل، أو قل هي الأرض التي اختارها لعالمه، وكما اختار الحب من الطبيعة لينفخ فيه روح النبات يختار حيوان الوحش لبداية الحيوان، ومن قال أنّ الإبل والخيل لم تكن حيوان وحش ذات يوم، والقصيدة ليست وحدها التي تمتلك الوحدة الموضوعيّة أو الدلالية، بل إنّ الشعر الجاهلي وإن اختلفت فيه الجزئيات ليكاد يتوحّد في الدلالة العامة التي تحمل فكراً تقدّمياً للحياة يهيؤها لاستقبال فكرٍ جيّد، أو هو فكر إيجاد الذّات من خلال خلق التوافق بين الروح والجسد والحب والنبات ثمّ الحب ... والشعراء يولّدون التكرار، أو هو يتوالد في شعرهم لإكمال البناء في الهيكل الرُّوحي في توافقه مع المادة، فثمّة بناء بين (بعر الآرام) أثر حيواني، والحب الممثّل لسرّ الحياة في النبات، ويتوالى ظهور الحيوان ((أوطنتها عفر الظباء))[4]، ((وتمشي بها الثيران))[5]، وقد يختلط بها الحيوان الوحشي في أمن وسلام ((بها الغزلان والبقر الرتاع))[6]، ((تقرو بها البقر، واختلطت بها الآرام والأدم))[7]، ((بها العين والآرام يمشين خلفة))[8]، وهذه دلالة على الحلول والتمكُّن في الوجود، ولكنّ الشاعر يمتلك في شعوره رؤية أعمق، رؤية دوام الجنس، وتوالد الحياة، أو ضمان تكرار دورتها كما في الحب

---

(1) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية في شعرنا القديم، ص57.

(2) ينظر النابغة الذبياني: الديوان، ص89.

(3) ينظر لبيد بن ربيعة: الديوان، ص164.

(4) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص36.

(5) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص89.

(6) المصدر نفسه، ص86.

(7) المخبل السعدي: شعر بني تميم في العصر الجاهلي تأليف د. عبد الحميد المعيني، ص110.

(8) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص10.

والنبات، فيبعث استمرارية النوع أو الجنس من خلال التكاثر ((وأطفلت بالجهلتين ظباؤها ونعامها))[1]، وتظهر الصغار (بذور الحياة) ((وكأنَّ الجآذر والغزلان))[2]، وتظهر الفوارق بين الأمهّات من حيث أعمار صغارها ((عوذ المطافل والمتالي))[3]، ثمّ الفارق في حالات الولادة ((وأولادها بين فذٍّ وتوأم))[4]، ويجعل الحركة تدبّ في لوحة الحياة ((وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم))[5]، ويجعلها في تزايد حتّى تأجل وتجتمع في قطعان في تلك الأرض المستوية ((تأجل بالفضاء بهامها))[6]، ويذهب الشاعر في نشر الألوان عليها وتزيين الطبيعة بها ((جآذرها بالجو ورد وأصبح))[7]، وكما جمع للطّلل أمطار السّنة كلّها[8] فإنّه يجعل صغار الحيوان في مختلف الأعمار:

بِهَا العَيْنُ والآرَامُ تَرْعَى سِخَالُهَا　　　فَطِيمٌ وَدَانٍ لِلْفِطَامِ وَنَاصِفُ[9]

وكأنّه يريد بذلك أن يجعل الولادة باستمرار والحياة في تجدّد ليتقهقر الزمن أمامها.

وربّما كانت الفكرة الأم؛ هي حياة الإنسان، ومن خلال هذه الولادة والحياة في عالم الحيوان يحاول الاقتراب من الإنسان، والأنس فيصنع تعالقاً بين حيوان الوحش وحيوان الإنسان المستأنس به من خلال التشبيه: ((كأنّ رئالها أرقّ الإفال))[10]، هذا التقرُّب من الأوابد وحلولها في عرصات الطّلل، ثمّ هذا التشبيه بين صغارها وصغار الأوانس من الحيوان، يجعلنا ندّعي أنَّ ثمّة إضاءة لزاوية أخرى من الزوايا المعتمة في منطقة اللاشعور وربّما في شعور الشاعر الجاهلي، وكأنّي به يطمح إلى بناء ديرة

---

(1) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص164.

(2) المخبل السعدي: شعر بني تميم تأليف د. عبد الحميد المعيني، ص111.

(3) النابغة الذبياني: الديوان، ص89.

(4) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص136.

(5) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص10، وينظر المصدر نفسه، ص272.

(6) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص165.

(7) المرقش الأصغر: ديوان المرقشيين، ص87.

(8) ينظر: لبيد بن ربيعة: الديوان، ص164، والزوزني: شرح المعلّقات السبع، ص109.

(9) أوس بن حجر: الديوان، ص63.

(10) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص104.

فاضلة أو هي رغبة خفيّة في إحلال وتحقيق فكرة السَّلام في الديار، فهنالك من الإشارات ما يدفعنا لاعتقاد ذلك، فقد بدأ بطقوس الاستمطار، و((المطر في الحسّ اللغوي العربي يعني: الغيث والحياة والرحمة، ... لذلك جاءت فكرة المطر في الوقفة الطّلليّة تعبيراً رمزيّاً عن إرادة السَّلام))[1]. وعندما يتقدّم الزّمن بالشعراء، نجد الفكرة أكثر إلحاحاً على عقل الشاعر، وأكثر وضوحاً للمتلقّي عندما يشبّه المحبوبة بحيوان الوحش، فهذا الجمع بين المحبوبة وحيوان الوحش ليس من قبيل الهيئة؛ إذ كان لكل منها شكله وهيئته وصفاته الجماليّة، ولكنّه يعمل على تحريك الصورة في خيال المتلقّي، تلك الصورة المتشكّلة في الفكر لجماليّة ذلك الحيوان والتي تشعرنا بالرغبة في استقطابه والقربة منه، يقول الشاعر:

وَفِي الحَيِّ أَحْوَى يَنْفُضُ المَرْدَ شَادِنٌ ... مُظَاهِرُ سِمْطَيْ لُؤْلُؤٍ وَزَبَرْجَدِ
خَذُولٌ تُرَاعِي رَبْرَباً بِخَمِيلَةٍ ... تَنَاوَلُ أَطْرَافَ البَرِيرِ وَتَرْتَدِي
وتَبْسِمُ عَنْ أَلْمَى كَأَنَّ مُنَوِّراً ... تَخَلَّلَ حُرَّ الرَّمْلِ دِعْصٌ لَهُ نَدِي
سَقَتْهُ إِيَّاةُ الشَّمْسِ إلاَّ لِثَاثَهِ ... أُسِفَّ ولَمْ تَكْدِمْ عَلَيْهِ بِإِثْمِدِ
وَوَجْهٌ كَأَنَّ الشَّمْسَ حَلَّتْ رِدَاءَهَا ... عَلَيْهِ نَقِيُّ اللَّوْنِ لَمْ يَتَخَدَّدِ[2]

وهذه الرغبة التي نعنيها تكون في الأصل متولّدة اتجاه الحبيب وليس الحيوان، ثمّ إنَّ هذا الحيوان لا يتعدّى أن يكون رمزاً شبه اعتباطي للجمال، لذا نجد الشاعر وقد خرج من فكرة التشبيه إلى الحديث المباشر عن المحبوب، ولكنّه خروج من غير وصل أو إعلان، إنّه امتداد الرغبة، أو أمنيات الحضور للغائب، أو تعبير عن حب

---

(1) د. أنور أبو سويلم: المطر في الشعر الجاهلي، ص138-139.

(2) طرفة بن العبد: الديوان، ص20، الأحوى: أسمر الشفتين، الشادن: الغزال كَبُرَ واستغنى عن أُمِّه، المُظاهِر: الذي يلبس درعاً أو ثوباً فوق ثوب، وهنا الذي لبس عقداً فوق عقد، السمط: الخيط الذي ينتظم فيه الجواهر، اللؤلؤ والزبرجد من الأحجار الكريمة، الخذول: الظبية التي خذلت أولادها بالابتعاد عنهم، الربرب: القطيع من بقر الوحش، الخميلة: الأرض الملتفّة الشجر، البرير: ثمر الآراك، الألمى: الفم الذي تضرب شفتاه نحو السواد، المنور صفة الأقحوان المحذوف، الدعص: كثيب الرمل، إياة الشمس: شعاعها، اللثاث: مفردها اللثة وهي مغرز الأسنان، تكدم: تعض، الأثمد: الكحل، لم يتخدّد: لم تظهر به التجاعيد.

موزَّع بين عناصر الكون، أو هي المرحلة الأخيرة من مراحل رؤية الشاعر للكون والحياة، أو فكرة السلام التي تكتمل فيها اللوحة، فالظبية الجميلة معادلة للحبيبة، والحديث عنهما لا يصيبه الفصل والانقطاع، وإنّما هو متداخل تداخل عناصر الطبيعة ((فالظبية في كلام طرفة عالم يتداخل فيه الطّلل والحيوان الجميل والإنسان المحبوب))، ولكنَّ حضور الشمس لا يخلو من معنى، فالشمس التي تمدّ بالضوء والدفء والجمال، حين تحلّ في الوجه، فيغدو نقيّاً لاشية فيه، لا أعتقد أنّها بمنأى عن فكرة النار التي تبارك هذا الطقس الحياتي، وهذا الوجود المأمول، ولا أُبرئ الماء من التحالف معها في إنعاش هذه الفكرة، فكثيب الرمل نديّ، ولفظة الندى لها تداعياتها، فقد رمز بها للكرم، والكرم يعني الرغبة في الآخر، أو التواصل مع الآخر، أو بصورة أدقّ التواصل بين من وما؛ أي التداخل والتشارك بين عناصر الحياة جميعها؛ حيّها وجمادها، وحشها وأنيسها، حيوانها وبشرها، ويعمّق الشاعر الفكرة (سقته إياة الشمس) وما علمنا أنّ الشمس تسقي أو أن النّار تسقي!! وإنّما هو انشغال العقل الباطني في فكرة الحياة، والتحوُّل من الحرب في صوره كافة إلى السلام في صورته المثلى، عند ذلك فقط تأخذ الشمس أو النار صفات الماء، أو أنّ الماء يلتقي بهما بسلام ويعيرهما أهم صفاته وهي السقاية التي تحقّق الإرتواء وانتعاش الحياة، ولكن ليس بالماء وإنما بأشعة الشمس المعبودة التي تبارك احتفاليّة الحياة وحلول السلام[1].

ويعمل الشاعر على توفير الحركة للطلل، فقد حرَّك كل شيء فيه من الأثافي الجواثم، وحتى السماء ببرقها وسحابها، ثمّ عالم النبات من حب الفلفل، حتى نما الأيهقان، وعالم الحيوان بين نهوض من المجاثم ورعي وتوالد وتكاثر حتى تأجلت

---

(1) ينظر د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص135. ومثل هذه الدعوة أو الرغبة بالسلام تتكرّر عند الشعراء، ينظر زهير بن أبي سلمى: شعره، ص10-30، والبحتري، الوليد بن عبيد: الحماسة، المطبعة الرحمانيّة، ص73-74، قصيدة لحلحلة بن قيس الكناني، وأبو هلال العسكري: جمهرة الأمثال، طبعة بمبي، ص93، قصيدة لمعن بن أوس، وينظر د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص198-204، ينظر د. أحمد الحوفي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، دار القلم، بيروت – لبنان، ص272-276، وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص328.

أطفالها في الجوّ، ثمّ ذهب يشبه بحيوان الوحش بالحيوان الإنس، وحـرّك ذلـك كلّـه فأصبحت الحبيبة ظبية أو الظبية حبيبة، واستقرّت الحياة بالأمن أو كادت تستقرّ، وهذا مالا يدوم بحال، إذ تكون الصورة بشقٍّ واحد، ومن ثمّ فإنّه يعمل على إدامة الحركـة في الأشياء، أو أنّه يصوّر حركة الأشياء التي رصدها ذات يوم، فقـد تميّـز ((هـذا الوجود بكل عناصره وظواهره بالحركة. فلا وجود لشيءٍ لا يتحرّك، كمـا لا توجـد حركة دون شيء على الإطلاق؛ بمعنى أنّ الحركة ليست صفة أو ظاهرة، بـل هـي الماهيّة الحقيقيّة أو الجوهريّة لكل موجود))(1).

((ومن يطالع نصوص الشعر الجاهلي في أغراضه المختلفة، يلاحـظ عنايـة شعرائه بتوفير لون بعينه من الحركة الدائبة لصورهم على اختلاف مناسباتها، وهـي حركة تخفى وتدق أحياناً حتّى لا تكاد تلحظ، وتصخب وتعلو أصواتها حتّـى لتـصمّ الآذان أحياناً أخرى))(2).

وهذه الحركة المستمرة في الوقفة الطّلليّة، أو التي يصوِّرها الشاعر في هـذه الوقفة توصلنا إلى مرحلة جديدة من المراحل التي تمرّ بها الـدّيار، حيـث لا تبقـى البهجة على حالها ولا السلام الذي أمله أو حاول صنعه الشاعر في طريـق الكمـال، حيث تظهر عناصر الطبيعة المضادّة وتتشكّل من ثلاثة عناصر هي: الزَّمن والمطـر والرِّياح؛ ولعلّ الزَّمن هو العنصر الرئيس الذي يعمل من خلال حركته على تـشكيل العنصرين الآخرين، أمّا الزَّمن فهو الظرف المتشكِّل من حركة الشمس(3)، وقد ذكرنا أنّ الشَّمس كانت إحدى الآلهة المعبودة، ولم أجد في الشعر الجاهلي ما يربط الـشمس ربطاً مباشراً بالنَّار التي آمنوا بقدسيتها وأثرها، ولكنّنا نجد نوعاً مـن العلاقـة بـين الشَّمس والنَّار، فقد قدَّس الزَّرْدشتيُّون ((النار خاصة، واتّخذوها رمزاً – إلـى جانـب الشَّمس – القوة الإله وحافظوا على شعلة النّار مشتعلة في هياكلهم بالمعنى الرمـزي

---

(1) د. هلال الجهاد: فلسفة الشعر الجاهلي، ص18.

(2) د. إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، ص309.

(3) وحركة الشمس هي التي تقرِّب الآجال، قول عبيد بن الأبرص:

يَا عَمْرُو مَا طَلَعَتْ شَمْسٌ وَلاَ غَرَبَتْ   إلاَّ تُقَرِّبَ آجَالٌ لِمِيعَادِ

الديوان، ص55.

والمعنوي))[1]. وربّما دخل هذا التشاكل إلى خلد العرب في ذلك العصر فاعتقدوا به، فقد تكرّر ذكر الشمس في ديانات الشرق القديم؛ فهي إله يـضيء الـسماء وسـطح الأرض للأحياء، ويدخل في كل مساء جوف الأرض ليضيء العالم الـسفلي، عـالم الأموات، وتخرج منه في الصباح ((والعالم السفلي يعجُّ بالموت الذين يسعدون برؤية الشَّمس، وعند خروج الشَّمس من العالم السفلي تتهلَّل القردة))[2].

ولم أجد في الشعر الجاهلي نصَّاً صريحاً يوحي بأثر الشَّمس في حركة الزَّمن، أو أثرها على الإنسان، إلاّ إذا اعتمدنا تفسير أحد الباحثين المحـدثين، حيـث يفـسِّر الجدب الذي يصيب الطَّلل برحيل الشَّمس لا رحيل المحبوبة، ويرى أنَّ ذلك هـو مـا قصده الشعراء؛ أي أنّهم يرمزون للشَّمس بالمحبوبة[3]، وقد يحمل هذا التفسير شـيئاً من المعقوليّة.

وأيَّاً كان السبب الفاعل بالزَّمن، فإنّنا تعرَّضنا سابقاً لـشعور الجـاهلي اتجـاه الزَّمن وشعوره بالضعف أمام الزمن – الدهر – ولكن ما قصدناه في هذا المقام هـو الأثر الذي يحدثه الزَّمن من خلال حركته أو حركة الشَّمس كما كانوا يعتقدون! مـن تشكيل الليل والنهار، وكذلك ما تحدثه تلك الحركة من تبدُّل فصول السنة، وما يتبـع ذلك من أثر على الدِّيار، فمن أسماء الشمس(("ذت بعدن" أي البعيدة، وهي كنية قـصد بها وصف الشَّمس عندما تكون بعيدة عن الأرض في أيّام الشتاء إذ تضعف حرارتها وتصبح لذلك غير مؤذية للنّاس))[4].

والحقيقة أنّ ارتباط الرياح والمطر بظرف الزَّمان أكثر منه في ظرف المكـان وإن بدا ارتباطهما بالمسمّى المكاني داخل القصائد أكثر مـن ارتباطهمـا بالزَّمـان؛ فَسُمَّيَتْ ريح يمانيّة أو سحابة يمانية وريح الجنـوب أو الـسحاب الـشآمي... إلاّ أنّ

---

(1) د. أنور أبو سويلم: مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، ص117.

(2) د. نجيب ميخائيل إبراهيم : مصر والشرق الأدنى القديم، دار المعارف بمصر، ط4، 1963، ص79.

(3) د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص122.

(4) د. إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعيّة، ص47.

استقراء الشعر الجاهلي يجعلنا نستشعر إحساسهم بأثر الزمن في إخفاء معالم الطّلل، فلا يكاد الشاعر يعرف الطَّلل إلاّ توهُّماً:

وَغَيَّرَهَا طُولُ التَّقَادُمِ وَالبِلَى ... فَمَا أَعْرِفُ الأَطْلاَلَ إلاَّ تَوَهُّمَا[1]

وربّما وظَّف الشاعر هذه الفكرة، أقصد تغيير الزَّمن للطَّلل، لتدعيم فكرة أخرى وهي ضعف الإنسان أمام الزمن أو سطوة الدهر وعدم مقدرته على مقاومة جبروت الزَّمن، فقد رأى الإنسان في هذه الموجودات سرّ الخلود، أو القدرة على الثبات، ومع ذلك كلّه فقد عبث بها الزَّمن وكاد أن يذهب بها، ويجعل الشاعر يقف أمامها متشكِّكاً بها، متوهِّماً في كيانها:

تَوَهَّمْتُ آيَاتٍ لَهَا فَعَرفْتُهَا ... لِستَّةِ أَعْوَامٍ وَذَا العَامُ سَابِعُ[2]

وقد يحرص الشاعر على إظهار حركة الزَّمن، إذ توحي هذه الحركة بالأثر الذي تتركه في الطّلل، والانمحاء الذي يصيب الدّيار، والتدرُّج في إحداث التغيير، كما أنّ لتكرار اللفظ الأثر الواضح في نفس المتلقِّي، من حيث استمرارية ظرف الزَّمان وتوالية في عملية الحدوث، ويضيء تكرار اللفظ بعض الزوايا المعتمة في نفسيّة الشاعر وتعمده إظهار ذلك الأثر أو التركيز على إظهار مسببه من خلال تكرار لفظه:

تَجَرَّمَ مِنْ بَعْدِ عَهْدِي بِهَا ... سُنُونٌ تُعَفِّيهِ عَامَاً فَعَامَا[3]

وقد يعمل الشاعر على تجزئة العام الواحد بعد أن يشمل في كلامه السنين:

دِمَنٌ تَجَرَّمَ بَعْدَ عَهْدِ أَنِيسِها ... حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلاَلُهَا وَحَرَامُهَا[4]

وربّما أظهر الشاعر عمل الأيَّام في الطَّلل فتغيّر ما كان معلماً فيه:

أَذَاعَتْ بِهِ الأَرْوَاحُ بَعْدَ أَنِيسِهَا ... شُهُوراً وَأَيَّاماً وَحَوْلاً مُجْرَّمَا

دَوَارِجَ قَدْ غَيَّرْنَ ظَاهِرَ تُرْبِهِ ... وَغَيَّرَتِ الأَيَّامُ مَا كَانَ مُعْلَمَا[5]

---

(1) حاتم الطائي: الديوان، ص55.

(2) النابغة الذبياني: الديوان، ص79.

(3) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص133.

(4) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص164.

(5) حاتم الطائي: الديوان، ص55.

هذا البعد الزمني عن الدِّيار وما حدث خلاله أو ما أحدثته الفترة الزمنية خلال هذا البعد هو الذي جعل الشعراء لا يعرفون الدِّيار أو أنّهم يتوهَّمونها توهُّماً، أو أنّهم يحمِّلون الزمن مسؤوليّة هذا التغيير، وربّما هي تبرئة لأنفسهم من الخطأ في عدم المعرفة، فالزمن هو الأقوى والقادر على التغيير، ثمّ إنّه لا يسأل عن أفعاله فيلقي الشاعر عليه مسؤوليّة الحدث:

لِمَنْ طَلَلٌ بِرَامَةَ لاَ يَرِيمُ ... عَفَا وَخَلاَ لَهُ حُقُبٌ قَدِيمُ[1]

وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً ... فَلأْياً عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ[2]

والحقيقة التي نعنيها أنَّ الزمن هو المحرِّك للعنصرين الآخرين – المطر والرياح – وقد ذكرنا ذلك، ولكنَّ الأوضح من ذلك هو أنّهما العاملان في الطَّلل من خلال ظرف الزَّمان، وربّما عمل الشاعر على إظهار أثر الزَّمن مع الرِّياح في الطَّلل كما في أبيات حاتم الطائي السابقة[3]، وقد يظهر الشاعر اشتراك المطر مع الزَّمن في تعفية معالم الطَّلل كقول أحدهم:

تَعَاوَرَهُنَّ صَرْفُ الدَّهْرِ حَتَّى ... عَفَوْنَ وَكُلُّ مُنْهَمِرٍ مُرِنِّ[4]

ومع قولنا بسطوة الزَّمن وقهره للإنسان ووقوف الإنسان بين يديه خاشعاً ذليلاً، إلاّ أنَّنا نجد بعض الصُّور التي تجاوز فيها الطَّلل أثر الزَّمن، ولكنّه خضع لتأثير الرِّياح والمطر:

قِفْ بِالدِّيَارِ الَّتِي لَمْ يَعْفُهَا القِدَمُ ... بَلَى غيَّرَهَا الأَرْوَاحُ والدِّيَمُ[5]

والحقيقة إنّ موقف الشاعر من المطر في الوقفة الطَّلليّة لا يقل رهبة عن موقفه من النّار أو آثارها، وربّما كان تقرُّبه من النَّار وتحنُّثه بين أثافيها من أجل المطر، فقد آمن الجاهلي بالدُّور الفاعل للمطر في حياته، بل إنَّ حياته اعتمدت بكليتها

---

(1) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص147.

(2) المصدر نفسه، ص10.

(3) ينظر حاتم الطائي: الديوان، ص55.

(4) النابغة الذبياني: الديوان، ص188، صرف الدهر: ما به من أحداث، المرن: الذي يصحبه صوت الرَّعد.

(5) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص100.

على الماء أو المطر، وبسببه كان الرحيل من منطقة معينة وبسببه استقرَّ في منطقة أخرى، وبسببه تشكّل الطَّلل، وبسببه اختفت معالم الطَّلل وعفت.

وقد أدرك الشَّاعر الجاهلي ذلك وتألَّم أشدَّ الألم من أجله بسبب انقطاعه وغيابه، حيث حلّ المَحل وكادت تنعدم الحياة، وبسبب حضوره عندما يشكِّل سبباً رئيساً من أسباب الدَّمار التي تحلّ في الطّلل فلا تبقي على شيء سوى الآثار التي لا يكاد الشاعر يستبينها، وكما سبّب الانعدام والخواء والاختفاء فإنّه قد يعمل عكس العوالم المضادّة الأخرى في إظهار الطّلل تارة أخرى بعد أن تخفيه الرِّياح وتغطيه الرِّمال.

والشاعر الذي ينظر للطَّلل على أنّه جزء منه أو معادل لحياته، فإنَّه نظر للمطر كوسيلة مساعدة على إحياء ما فَقَدَ الشاعر من حياته ولو من خلال إعادة بناء هيكل القوم المتشظِّي في الرَّحيل، الخارج من الطَّلل إلى رحلة الفرقة والتباعد، حلم الشاعر بأن يساعده المطر على إعادة البناء والحياة في الطَّلل الخَرِب، ومكَّنه من إذابة الكون في ذاته، أو من تشظِّية الذَّات في الكون وعلى الموجودات، ثمّ سكب المذاب من خلال رؤيته فانبثقت القصيدة، فعلا الأيهقان ولمع البرق، وسالت المياه في النؤي، ولمع القبس وسط الأثافي، وانتجت الأواري حيواناً وإنْ لم يكن داجناً، فهو مستأنس قريب يشبه الحبيبة، والحبيبة تشبهه، ثمّ راحت هذه الأوابد تطفل وتتأجَّل أطفالها في فضاء الطَّلل، كل ذلك خلقه الشاعر عندما سيطر على فكرة المطر.

ولعلّ هذا ما دفع أحد الباحثين المحدثين للاعتقاد بأنَّ ((فكرة المطر هي المحور الأساسي الذي تدور حوله مجمل الأفكار والقضايا والتطلُّعات في الوقفة الطَّلليّة))(1).

إذن فالشاعر الذي حسب أنّه أتمَّ اللوحة، أو أقام الحياة بسيطرته على المطر يصحو على صورة المطر الثانية أو الوجه الثاني لهذه الصورة ((صورة الدَّمار والهلاك والخراب والانتقام، فالمطر ينسكب كأفواه القِرَب فيكوِّن سيولاً عارمة، تجرف الطَّلل وتغرق ساكنيه وتمحو الدِّيار وتخربها وتزرع أشباح الموت))(2).

---

(1) د. أنور أبو سويلم: المطر في الشعر الجاهلي، ص133.

(2) المرجع نفسه، ص133-134.

ومثلما رسم لنا الصورة البهيجة للمطر وأثره، فإنّه يدخل أثر الوجه الآخر للمطر في لوحته التي يرسمها، أو أنّ هذا الأثر يقتحم على الشاعر رؤيته للحياة ((فتلقي عليها الغيوم ثقلها ما بين سارية في غياهب الظَّلام سوداء غزيرة الأمطار يدوم هطولها الليالي الطِوال، وبين سحب ضخمة هائلة متراكمة كالجبال تتجاوب حناياها بزئير الرَّعد ويتساقط غيثها خفيفاً تارة وغزيراً أخرى))[1].

أَرَبَّتْ بِهَا نَأْاجَةٌ تَزْدَهِي الحَصَى   وَأَسْحَمُ وَكَّافُ العَشِيِّ هَطُولُ[2]
وَكُلُّ مُلِثٍّ مُكْفَهِرٍّ سَحَابُهُ   كَمِيشِ التَّوَالِي مُرْثَعِنِّ الأَسَافِلِ[3]

وكأنَّ هذا المطر، مطر العذاب، فقد امتاز بلونه الأسحم، وسحابه المكفهر، وهي من الصفحات التي يتشاءم منها الإنسان، واللون الأسود له دلالته ((فالسَّحاب الأسود يعذب الدِّيار ويقذفها بحمم الموت، ويكاد يدكّها دكّاً، ويحوّلها قاعاً صفصفا))[4].

أَهَاجَكَ بِالبَيْدَاءِ رَسْمُ المَنَازِلِ   نَعَمْ قَدْ عَفَاهَا كُلُّ أَسْحَمَ هَاطِلِ[5]

وقد ((تختلط صورة المطر الأسود بصورة الموت الذي ينتظر الأعداء، فكلاهما دمار أرب بالمكان وسحق ما أمامه ومحقه))[6]، مثل قول أحدهم:

عَفَتْ مِنْ سُلَيْمَى ذَاتِ فِرْقٍ فَأَوْدُهَا   وَأَقْفَرَ مِنْهَا بَعْدَ سَلْمَى جَدِيدُهَا
أَرَبَّتْ عَلَيْهِ كُلُّ هَوْجَاءَ مُعْصِفٍ   وَأَسْحَمَ دَانٍ مُزْنُهُ يَسْتَعِيرَهَا
بَنِي أَسِدٍ سِيرُوا جَمِيعاً فَقَاتِلُوا   مَعَدّاً إِذَا ارْبَدَّتْ بِشَرٍّ جُلُودُهَا[7]

---

(1) د. سعدي الضناوي: أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، ص236.
(2) طرفة بن العبد: الديوان، ص66، نأاجَة: الريح الشديدة، تزدهي: تستخفّ.
(3) النابغة الذبياني: الديوان، ص175.
(4) د. أنور أبو سويلم: المطر في الشعر الجاهلي، ص135.
(5) حسّان بن ثابت: الديوان، ص369.
(6) د. أنور أبو سويلم: المطر في الشعر الجاهلي، ص134.
(7) سحيم عبد بني الحسحاس: الديوان، ص49.

ويبدو أنّ القوى المضادّة للطَّلل تتداخل في عملها؛ من أجل إزالة رسومه وآثاره، فكثيراً ما يقرّب الشاعر المطر للرِّياح في البيت الواحد، أو في أبياتٍ متتالية في القصيدة:

تَعَاوَرَهَا الأَرْوَاحُ يَنْسِفْنَ تُرْبَهَا   وَكُلُّ مُلِثٍّ ذِي أَهاضِيبَ رَاعِدِ[1]

تَعَاوَرَهَا السَّوَارِي وَالغَوَادِي   وَمَا تُذْرِي الرِّيَاحُ مِنَ الرِّمَالِ[2]

وربّما كان لصورة الرِّياح وما تخلِّفه من دمار لآثار الطَّلل، ارتباط في فكر الشاعر بالقصّة الموروثة عن العذاب الذي حلَّ بقوم عاد[3]، فقد وجد أثر مثل هذه كقصّة ناقة صالح وقصة سفينة نوح، فكثيراً ما يكرّر الشعراء ذكر الرِّياح وأثرها في الطَّلل، فتتلاعب به، وتأتيه من كل اتجاه وتسفيه بالتُّراب فتغيّر معالمه أو تخفيها، وهي رياح عاتية، ساهكة عاصفة، هوجاء، لا تثبت على اتجاه، كما لا تثبت على قرار، وهي بعد ذلك من الرامسات التي ترمس الأثر فتعفيه، وتسير متكبِّرة متعجرفة تجرّ ذيولها في عرصات الطّلل غير آبهةٍ به أو بمن فيه وكما لم يحدّدها اتجاه، وكذلك لم تتقيّد بزمنٍ أو توقيت، وإن كان أكثر هبوبها ليلاً[4].

وهنالك من يفسِّر وصف الشاعر للرِّياح والأمطار وما تلحقه بالدِّيار من عفاء، بالأسباب النفسيّة العميقة؛ فيرى أنّ البدوي كأي إنسان، يحبّ أن يستأثر باهتمام الآخرين، وأن مجيئه بعد طول زمن، حيث يجد الدِّيار وقد عفتها الرِّياح والأمطار ودرستها، فإنّ ذلك يدلّ على عدّة أمور منها صبر البدوي وقوة تحمُّله وجلده، إذ إنَّ طول الفراق يسبب الآلام النفسيّة، كما أنّ المعرفة لا تتمّ بالرؤية البصريّة فقط وإنما بالحدس، وهذا يدل على امتلاء القلب بذكرى الأحباب، فيهفو القلب إلى مرابعهم ويتعلّق بآثارهم[5].

---

(1) النابغة الذبياني: الديوان، ص61..

(2) النابغة الذبياني: الديوان، ص89.

(3) ينظر سورة الحاقة: آية 6، سورة فصّلت: آية 16، سورة القمر: آية 19.

(4) ينظر الفصل السابق.

(5) د. سعدي الضناوي: أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، ص237.

ويرى أنّ وقوف الشاعر على الطَّلل مبطَّن بأحد حافزين، حافز استبدال حيث يستبدل نفسه بالطّلل ويتيح لنفسه رثاءها من خلال رثاء الطّلل، والآخر حافز الارتياح، إذ يرى في الطّلل ضحيّة من ضحايا الطبيعة برياحها ومطرها، والتي يعاني منها الشاعر نفسه(1).

أمّا نظرتنا لهذا الجزء من الوقفة الطَّلليّة، فقد تقدّم ذكره، وهو أنَّ الشاعر أدرك قوى الطبيعة المضادّة لتحقيق رؤيته في الأطلال التي حاول الشاعر من خلالها معاودة ترتيب لوحة الحياة وإحلال السلام والتكامل مع نفسه، ومن أجل ذلك، فقد حاول الشاعر السيطرة على هذه العوامل، وتسخيرها في بعض الأحيان، فيجعل الرِّياح تهبّ من كل اتجاه، لتكشف الريح الثانية ما غطّت الأولى من معالم الطَّلل:

فَتَوضِحَ فَالمِقْرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا   لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمْأَلِ(2)

((يعلّق الزوزني على البيت فيقول: لم تذهب آثار الدِّيار لأنّه إذا غطّتها إحدى الريحين بالتُّراب كشفت الأخرى التُّراب عنها ... وهذه الريح تشبه السُّيول التي ذكرها لبيد حيث يقول:

وَجَلاَ السُّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كَأَنَّهَا   زُبُرٌ تُجِدُّ مُتُونَهَا أَقْلاَمُهَا(3)

أي أنَّ السُّيول كشفت عن أطلال الدِّيار فأظهرتها بعد ستر التُّراب إيَّاها))(4).

ولكنَّ هذا لا يكفي لجعل الشاعر مطمئناً، فقد وقف أمام صورة ((الدَّمار التي أحدثتها الرِّياح حين تهادت التُّراب كما تتهاداه المناخل، ثمّ أعقبها السَّحاب المكفهر بمطرٍ متوالٍ يجلجل رعده كما تجلجل الرحى، ويسحُّ ماؤهُ حتى يحفر أديم الأرض، وبين دمار الرِّيح ودمار المطر يكون على ساكني الأرض أن يجلو عنها كما تجلو النعام الجوافل))(5).

---

(1) المرجع نفسه، ص237.

(2) امرؤ القيس: الديوان، ص92.

(3) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص165.

(4) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص59.

(5) د. محمود عبد الله الجادر: دراسات نقدية في الأدب العربي، مطبعة دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل، 1990، ص15.

فلم يستطع الشاعر السيطرة على الطبيعة، وأنّها لا تنقاد معه إلاّ بالقدر الذي تسلبه منه؛ من قوة وإمكانيّات، فارتدّ إلى نفسه، وبحث في قدراته كإنسان عن تعاويذ تحفظ هذا الطَّلل كجزء مسلوب لا سبيل لاسترجاعه، يحاول حفظه ولو في ذاكرته على أضعف تقدير، ووجد لذلك سبيلين من سُبل الإنسان أو من قدراته وإمكانياته، هما: الكتابة والوشم؛ ((فكلاهما تعبير عن حفظ الحياة وإحالة أحداثها المتغيّرة على الدوام – إلى رموز باقية))[1]، ويشكِّلان الوسيلة الأخيرة في يد الشعراء في محاولة إنقاذ الطّلل من التلاشي، إنّهم يعملون على ضمّه بكليته إلى عالم الإنسان، و((حثّه على الانتماء إلى وعيهم لأنَّ ذلك هو السبيل الوحيد لإنقاذه من الاندثار، إنَّ الشاعر يشعر بمسؤوليّة وجوديّة تجاه الطّلل، ومن هنا جاءت تلك المأساوية التي تميّز الوقفة الطَّلليّة))[2]، والتي دفعته إلى تحويل الطَّلل إلى كتابة مرقومة بشتّى الصور والوسائل ومحفوظة بمختلف السُّبل؛ والمهمّ بالدرجة الأولى أنّها كتابة، فهي ((ذاكرة الإنسان وماضيه فالكتابة مجدّدة لا تزول وكذلك الماضي لا يزول))[3]؛ لأنّه حُفِظَ بِهَا، وهي بذاتها تُعدُّ طريقة من طرائق طلب الخلود ونشدان البقاء[4].

ولعلّنا ندرك أهميّة تشبيه الطّلل بالكتابة من فهمنا لتعالق الكتابة مع الطّلل، وهي على مستويين؛ الأول: المستوى السيميائي أو الرؤية البصريّة للكتابة وما يقع فيها من وجه شبه مع آثار الديار الدارسة وهذا هو المستوى البسيط أو القريب، أمّا المستوى الأعمق، فهو التشاكل مع الطّلل من خلال ارتباطهما بالفكر الإنساني، وبتعبير أدقّ اتحادهما في الأهمية والارتكاز في ذاكرة الشاعر؛ فالطّلل يشكّل الجزء المفقود من الشاعر أو المسلوب الذي يحاول استرجاعه في كل لحظة وفي الوقت ذاته يتّخذه كنقطة انطلاق لكل ما هو قادم، في لحظة الاندماج أو الشعور بالامتلاك ويوشك أن يكون الممكن الوحيد بالنسبة للشاعر والمانح الوحيد للهوية والكيان عندما راح

---

(1) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية في شعرنا القديم، ص60.

(2) د. هلال الجهاد: فلسفة الشعر الجاهلي، ص143.

(3) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص60.

(4) د. عبد الرزاق الدليمي: هاجس الخلود في الشعر العربي حتّى نهاية العصر الأموي، ص201.

يوزِّع فيه أنعمه ويقيم فيه سلامه، وهو عينه ما توفِّره الكتابة للشاعر، حيث تتحوَّل في فكره إلى كلمات ينسج منها شعره ويقيم عالمه؛ إذ لا وجود للشاعر بلا كلمــات، أو لا كيان له خارج القصيدة أو الشعر.

ربّما بهذا الفهم – وبه وحده – يمكن لنا استيعاب هذا التكرار وهذا التنويع في توظيف الكتابة وأدواتها ووسائلها وأشكالها في إظهار الطّلل وحفظه والإبقــاء عليــه والارتفاع به إلى درجة القداسة الدينية.

أَتَتْ حِجَجٌ بَعْــدِي عَلَيْهَــا فَأَصْــبَحَتْ   كَخَطِ زَبُورٍ فِي مَصَاحِفِ رُهْبَــانِ[1]

ولا يفتأ الشعراء يبحثون عن قرينة تضمّ الطّلل إلى الكتابة في نــسقٍ واحــد، وكأنَّهم بذلك يحقّقون الخلود والبقاء لأنفسهم التي يتلهّفون على الإبقاء عليهــا ومنعهــا من التسرُّب من بين أيديهم، فيختارون للكتابة وسيلة تزيد من خلودها ويقع الاختيــار على الحجر، فتبقى الدِّيار ((شاخصة حيّة تعاند الفناء، كتابــة نقــشت علــى حجــر، والحجر لدى العربي آنذاك رمز الخلود المادي، لقد قدّسه فصنع منه آلهته التي عبدها وذبح قرابينه عند أقدامها تبرُّكاً وتطهيراً، وحملها في حلِّه وترحاله، وهو بعد ذلــك إن أراد تخليد عزيز عليه شبّهه بالحجارة التي ولّدت في نفسه المناعة والقوة))[2]، يقــول زهير بن أبي سلمى:

لِمَــنِ الــدِّيَارُ غَــشِيتَها بِالفَدْفَــدِ   كَالوَحْيِ فِي حَجَرِ المَسِيلِ المُخْلَــدِ[3]

وعند استقراء مفردات البيت يظهر لنا ملاحظتان: الأولــى أنّــه تخيّــر مــن الحجارة حجر المسيل، وهو الحجر الثابت وسط الوادي، حيث مجرى الــسيل الــذي يأتي على أطرافه فلا يبقى سوى ما صلب منه وعصى على قوة السيل المدِّمرة. أمّــا الملاحظة الثانية فهي اختيار لفظة (الوحي) وهي لفظة تشي بمعنى القداسة والاتّصال

---

(1) امرؤ القيس: الديوان، ص145، وينظر المصدر نفسه، ص147.

(2) عبد الرزاق خليفة الدليمي: هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العــصر الأمــوي، ص203.

(3) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص229.

مع الإله[1]، وتكاد تنحصر دلالتها المعجميّة في الشعر الجاهلي في الكتابة على الحجر[2].

ويبدو أنّ فكرة الكتابة شغلت عقل الشاعر الجاهلي، فأخذت حيِّزاً واسعاً من دائرة تشبيه الطَّلل، وتجاوز فيها الكتابة على الحجر إلى وسائل أخرى؛ كالرّق[3]، والأديم[4]، والمهرق[5]، كما ذكروا أدوات الكتابة كالدواة والقلم، ونسب الكاتب إلى قوم – اشتهرت فيهم الكتابة كحمير واليهود، وتظهر الدقَّة في عمل الكاتب فهو كاتب ماهر ((حذر من أن يلحق بكتابته عيب وهو يخطّها، فهو يريد أن يبعثها جديدة في أحسن صورة، ولهذا لا بُدَّ من أن يكون (المحبر): (هاج) و(بصير)، وأن يكون حذراً في تنميقه عند إعادة ترجيعه بالقلم))[6]، يقول أحدهم:

كَمَا رَجَّعْتَ بِالقَلَمِ الكِتَابَا ... مِنَ الأَجْزَاعِ أَسْفَلَ مِنْ نُمَيْلٍ
يُنَمِّقُهُ وَحَاذَرَ أَنْ يُعَابَا[7] ... كِتَابَ مُحَبِّرٍ هَاجٍ بَصِيرٍ

إنَّ المتبصِّر في هذه الصورة يدرك بُعدها عن مادية الواقع، أو مقولة الواقعيّة الانطباعيّة في الشعر الجاهلي، وأنّ الشاعر الجاهلي ينقل ما يُشاهد إلى الشعر، فلا

---

(1) ينظر محمد فؤاد عبد الباقي: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الجيل – بيروت، 1988، مادة (و ح ي).

(2) يكرّر الشعراء الجاهليون ذكر الكتابة على الحجر، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر ينظر تميم بن أُبيّ مقبل: الديوان، ص80، ولبيد بن ربيعة: الديوان، ص163، زهير بن أبي سلمى: شعره، ص47، ص101.

(3) ينظر الأخنس بن شهاب: شعراء النصرانية قبل الإسلام، تأليف الأب لويس شيخو، ص184، زهير بن أبي سلمى: شعره، ص192، طرفة بن العبد: الديوان، ص71، حاتم الطائي: الديوان، ص55.

(4) ينظر المرقش الأكبر: ديوان المرقشيين، ص67.

(5) ينظر سلامة بن جندل: الديوان، ص133، حسان بن ثابت: الديوان، ص382، الحارث بن حلزة: الديوان، ص48، ينظر الفصل السابق لمعرفة دلالة هذه المسمّيات.

(6) د. عبد الرزاق الدليمي: هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، ص202.

(7) معاوية بن جعفر: الأصمعيات، ص213.

اعتقد أنَّ الدِّيار بعدما لعبت بها الرِّيح، وجاست بها السُّيول أن تظهر بهــذا التنــسيق والتنميق، الذي يصدر عن هذا الكاتب صاحب الصفات المثاليّة من حُسن معرفة فــي التهجئة، وهو متبصِّر ذو خبرة في أمور الكتابة، ورغم ذلك لا يركن إلــى مقدرتــه وخبرته، بل يجعله حذراً ومتنبِّهاً متيقظاً حتى لا يؤخذ عليه مأخذ فــي كتابــه الــذي يخرج من تحت يده ويصنع بعينه(1).

بعد أن نستحضر الصورة التي خرج عليها هذا الكتاب، ومحاولــة المقاربــة والبحث عن وجه الشبه مع ذلك الطَّلل الذي تعرَّض لعوامل الطبيعة التي مــرَّت فــلا أظنُّ أنّ ثمّة وجه شبه بينهما في الصورة المادية أو البصرية، ولكن عندما نسترجع ما ذكرناه عن تعالق فكرة الكتابة مع رؤية الشاعر، تلك الرؤية التي يحاول الشاعر مــن خلالها إعادة بناء الدِّيار، وإقامة الانسجام بين العناصر المتضادة والتوليف فيها بــين المؤتلف والمختلف، عند ذلك؛ يتسنّى لنا أن نطمئن إلى تشكيل البنية الدلاليّة العميقــة في الأبيات، فالشاعر لم يعد ينظر للطَّلل على أنّه نهاية حياة، بل هــو الباديــة التــي ستصدر عنها الحياة الجديدة؛ فكان الحب والنمو والأطفال والبهم، وبما أنّه في بدايــة جديدة فقد كان الأمر سهلاً وإعادة ترتيب الأشياء بشكلٍ منمَّقٍ من الأمــور الممكنــة والمتاحة، وقد تظهر مثل ذلك الكتاب الذي خطّه الكاتب صاحب الــصفات الخاصــة؛ لأنَّ الشاعر هو من يقوم بإعادة بناء وهيكلة فكرة الطَّلل أو البناء الجديد في الطّلــل، والشاعر من العقول المفكِّرة في العصر الجاهلي إن لم يكن هو العقل المفكّر والمــدبِّر الأول في القبيلة، وهذه الزخرفة والتنميق والزركشة والنمنمة والتوشية من الــصِّفات التي ألحَّ عليها الشعراء في الكتب التي شبّهوا بها الطّلل(2)، وقد يدعونا هــذا للتفكيــر ثانية من حيث أنّ الشعراء قد دخل قلوبهم الخوف من النتيجة أو الحالة التي آلت إليها حياة الطّلل الأولى، فراحوا يبحثون عن أسباب توصّلهم لتلك الحيــاة التــي عاشــتها

---

(1) مثل ذلك قول لبيد بن ربيعة:

فَنِعَافِ صَارَةَ فَالْقِنَانِ كَأَنَّهَا   زُبُرٌ يُرَجِّعُهَا وَلِيدُ يَمَــانِ
مُتَعَوِدٌ لَحِنٌ يُعِيدُ بِكَفِّــهِ   قَلَماً عَلَى عُسُبٍ ذَبُلْنَ وَبَانِ

الديوان: ص206

(2) ينظر الفصل السابق، التكرار الموضوعي – تشبيه الطّلل بالكتابة.

شعوب أخرى وساعدتها على استقرار أطول، وحياة أفضل، وأغلبهم ممّن استقرَّ في المدن وأنشأ الحضارات كالفرس وأهل اليمن، فنجد ذكراً لأدوات الكتابة التي استخدمت، وبعض شياتهم كالثوب اليماني والنقبة الحميرية وحاشية الرداء الحميري والسيف اليماني؛ وهي من أصول تعود لهذه الحضارات[1]، كما نسب الكتاب لهؤلاء الأقوام، وربّما فسّر لنا هذا تكرار ذكر عنوان الكتاب أو تشبيه الطّلل به، كقول بعضهم:

لَمِنْ دِمْنَةٌ أَقْوَتْ بِحَرَّةِ ضَرْغَدِ   تَلُوحُ كَعِنْوَانِ الكِتَابِ المُجَدَّدِ[2]

فَلابْنَةِ حَطَّانَ بْنَ قَيْسٍ مَنَازِلٌ   كَمَا نَمَّقَ العِنْوَانَ فِي الرَّقِ كَاتِبُ[3]

فالعنوان هو الدّال على الكتاب أو المفتاح لدلالة الكتاب، وفي الوقت نفسه يشكِّل البداية من الناحية السيميائية في الشكل وهو أول ما يبتدأ به عند الكتابة، وكذلك عند القراءة، ولكن هذا يقدّم مسوّغاً لتشبيه الشاعر به الطَّلل دون باقي الكتاب، ولا يستقيم الفهم إذا توقّفنا فقط عند الناحية السيميائية للكتاب وموضع العنوان منه، وإنَّما يصبح الأمر أكثر بساطة أو أقرب للفهم، عندما نتذكَّر رؤية الشاعر للحياة الجديدة، وأنّ فكر الشاعر مشغول في توليد البدايات، وإضفاء الجدة والنضارة عليها، والولادات اختارها للطَّلل في رؤيته للحياة الجديدة لا تبعد كثيراً عن بداية الكتاب الذي هو العنوان، ومنه يكون الانطلاق في إنشاء الكتاب دلالة وشكلاً، ولذا اهتمّ به وراح ينمّقه ويوشيه ويزينه، ويعمل على تجديده وتحديثه.

وقد نتقدَّم خطوة أخرى مع رؤية الشاعر – إذ إنَّ هذه الرؤية كل متكامل؛ فكل قصيدة تضيف شيئاً جديداً لها أو تعمِّق القدرة على إبصار زاوية سابقة، كما أنّ كل بيت يضيف أو يدعم جزءاً من الفكرة، وبهذه النظرة الأخيرة تتكشَّف لنا رؤية الشاعر ويبدأ الفهم لها بالنضوج ويبدو التوجّه للتغيير واضحاً، فالتجديد هنا لا يعني إعادة بناء

---

(1) من تلك الألفاظ المهرق وأصله فارسي، ينظر د. ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي، ص80-86.

(2) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص57.

(3) الأخفش بن شهاب: شعراء النصرانيّة قبل الإسلام، تأليف الأب لويس شيخو، ص184.

الحياة القديمة إذ ثبت وهنها وفشلها أمام عوامل الطبيعة، ولا بُدَّ من حياة تكون لـــديها القدرة على المقاومة والصمود، وتنبذ أسباب الضعف، والتغيير الجذري يبـــدأ بطلـــب الاستقرار، وأولى متطلّباته معرفة أسباب الحضارة وبنـــاء الـــذاكرة؛ لتنـــتج تراكمـــاً معرفيّاً، ولا يكون هذا إلاّ في الكتابة التي تمتاز بالثبات والتجـــدّد والتطـــوير فـــي آنٍ واحد، فاختارها الشاعر صورة مثاليّة للحياة التي يأملها في رؤيته، فيكون الاســـتقرار بديلاً للرَّحيل المستمرّ، ويكون السَّلام بديلاً للحرب بين كل شيء في الباديـــة، لـــذلك استقدم أوابد الحيوان لتشكِّل جزءاً من المدينة المستقبليّة أو الحياة المستقبليّة التي يرى تحقّق كيان الإنسان فيها بالاستقرار مع النموّ وحركة التكـــاثر، فقـــد رأى أنَّ المـــوت والتلاشي يبدأ بالرَّحيل الذي يعني دائماً فَقْدَ جزءٍ والبحث عن آخـــر وبينهمـــا يتوالـــد الضعف ويكمن الموت.

هذه الفكرة التي أَرَّقت الشّاعر الجاهلي – فكرة الرَّحيل – هي التي دفعته إلـــى تشبيه الطّلل بالكتابة، وهي نفسها التي دفعته للبحث عن المرادف للكتابـــة فأوجـــدت صورة الوشم، التي تشارك الكتابة بمعنى الاستقرار والثبات والتجدّد، وبذا فهـــي فـــي تضاد مستمرّ مع الرّحيل والرحلة التي تخلِّف وراءها في كل مرّة طلل يوحي بالموت وخطوط ضئيلة من الحياة.

والحقيقة أنَّ صورة الوشم تأتي مكمِّلة لصورة الكتابة التي سعى الشاعر مـــن خلالها لتجسيد لوحة الحياة الجديدة المستقرّة المقاومة لعنصر الهدم الرئيس في اللوحة وهو الزمن الذي يكمن الموت في جنباته ويبرز شاخصاً في حركاته التي لا تتوقَّف.

إنَّ الحياة التي يريدها الشاعر حياة متكاملة الأطراف تـــوفِّر لـــه الاســـتقرار وتحمل معنى الديمومة، وإن يئس من قضية الخلود في شخصه، فإنّه ما زال يبحـــث عن الخلود لجنسه في رؤية الاستقرار والتكامل، ولذا فإنَّه يجمع الوشم إلـــى جانـــب الكتابة في سبيل الوصول إلى ذلك، فقد وفّرت له الكتابة معنى التطوُّر الحـــضاري أو النقل العلمي من خلال استعارة أدواتها وكتابها من الشعوب التي حقّقـــت نوعـــاً مـــن الحضارة والاستقرار، وفي الوقت نفسه تقدِّم له جزءاً مفقوداً أو مشتَّتاً فـــي حياتـــه أو حياة قومه وهو العنصر الديني، فجاء التشبيه بمصاحف الرُّهبان الذي يضمن نوعاً من

الاستقرار الديني للحياة الجديدة[1]. ولكنَّ الصورة لا تكتمل في عقل الجاهلي، فثمَّة جانب روحي آخر تركن إليه نفس الجاهلي، بل وتؤمن في أثره في الحياة وهو الفكر السحري ((والوشم من الطلاسم السحريّة المعروفة عند الإنسان القديم))[2]، فشبّهوا الطَّلل ((بالوشم المرجع في معصم عذراء تعويذة سحريّة تحمي الطّلل من الزّوال والاندثار))[3]، كقولهم:

لِخَوْلَةَ أَطْلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ   تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ[4]
أَلاَ يَا دَارَ عَبْلَةَ بِالطَّوِيِّ   كَرَجْعِ الوَشْمِ فِي كَفِّ الهَدِيِّ[5]

((والإنسان القديم كان يعتقد بأنَّ للوشم فوائد سحريّة منها إبعاد العين الشِّريرة، ودفع الأذى، وما يتعرّض له من مكروه))[6]، فلم ينظر الجاهلي للوشم على أنّه وسيلة للزينة فحسب؛ وإنّما رأى فيه تعويذة تعمل على حفظ حياة الإنسان وتساعده على تلبية حاجاته، ويرى فيه عاملاً أقوى من الطَّلل في مواجهة الزّمن والموت ((ذلك أنَّ الوشم هو الجهد العقلي الخيالي للإنسان في سبيل الإبقاء على الطّلل والتغلُّب عليه أيضاً))[7]، والشاعر يقف مع الطَّلل كبذرة لحياة جديدة يريدها، وهو في ضديّة مع الطَّلل كرؤية قديمة، أو كجزء من حياة الترحال التي يحاربها الشاعر، والطَّلل ((قرين الأرواح الشِّريرة، فكيف يعتصم الشاعر من تلك الأرواح دون أن يخلق لنفسه تعويذة؟

---

(1) وربّما كان هذا التشتُّت في الفكر الديني والبحث عن البدائل أحد الإرهاصات لظهور دين الإسلام.

(2) د. أنور أبو سويلم: دراسات في الشعر الجاهلي، ص122.

(3) د. أنور أبو سويلم: المطر في الشعر الجاهلي، ص112.

(4) طرفة بن العبد: الديوان، ص19.

(5) عنترة بن شداد: الديوان، ص105، وينظر مزيد من الأمثلة الفصل السابق التشبيه بالوشم.

(6) د. يحيى الجبوري: الزينة في الشعر الجاهلي، دار القلم، الكويت، 1984، ص183.

(7) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص158.

تعويذة الوشم هي الخطوة الأولى في سبيل الصراع ضدّ الطَّلل الشاخص))[1]، وفي الوقت نفسه يكتسب الطَّلل بهذه الحيلة الفنية قدسيّة وحرمة[2].

ويبدو أنَّ ثمّة علاقة تربط الوشم بالنَّار التي نظروا إليها نظرة تقديس واتّخذها بعضهم إلهاً يعبده، ودخلت في طقوسهم السحريّة عند الاستسقاء[3]، وقد استخدمت النَّار في طقوس الوشم، إذ تشكّل النؤور المادة الأوليّة لعمل الوشم، وهي مادة مستخلصة من معاملة الشحم بالنّار، فتؤخذ وتملأ بها الثقوب التي تعمل بالإبرة المحمّاة تغرز في العروق الناتئة، قال بعضهم:

أَوْ رَجْعُ وَاشِمَةٍ أُسِفَّ نُؤُورُهَا ... كِفَفاً تَعَرَّضَ فَوْقَهُنَّ وِشَامُهَا[4]

كَوَشْمِ المِعْصَمِ المُفْتَالِ عُلَّتْ ... رَوَاهِشَهُ بِوَشْمٍ مُسْتَشَاطِ[5]

ربَّما اكتسب الوشم من هذا الجانب شيئاً من القداسة، إضافة لما تضمّنه من طقوس السِّحر، وامتاز عن الحلي، فـ ((هذه الأشياء تظلّ خارجية بالنسبة للجسد، في حين يدخل الوشم عليه ليغدو جزءاً من طبيعته))[6]، وللسّبب ذاته تقع المفارقة مع الكتابة، حيث ترتبط الكتابة بالفكر دون الجسد؛ في حين يكون ارتباط الوشم بالفكر ويختلط مع الجسد ويبقى جزءاً منه لا ينفصل، ولكنّهما يلتقيان – الكتابة والوشم – في أمر آخر، وهو طريقة عمل الكاتب أو الواشم، فهما يعملان على ترجيع وتجديد الوشم والكتابة، فمن التجديد والترجيع في الكتابة قولهم:

لَمِنْ دِمْنَةٌ أَقْوَتْ بِحَرَّةِ ضَرْغَدِ ... تَلُوحُ كَعِنْوَانِ الكِتَابِ المُجَدَّدِ[7]

مِنَ الأَجْزَاعِ أَسْفَلَ مِنْ نُمَيْلٍ ... كَمَا رَجَّعْتَ بِالقَلَمِ الكِتَابَا[1]

فَنَعَافِ صَارَةَ فَالقَنَانِ كَأَنَّهَا ... زُبُرٌ يُرَجِّعُهَا وَلِيدُ يَمَانِ[2]

---

(1) المرجع نفسه، ص159.

(2) د. أنور أبو سويلم: دراسات في الشعر الجاهلي، ص122.

(3) د. أنور أبو سويلم: المطر في الشعر الجاهلي، ص93.

(4) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص165.

(5) المتنخل بن عويمر الهذلي: جمهرة أشعار العرب، ص597.

(6) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص151.

(7) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص57.

وممّا جاء في ترجيع الوشم:

أَمْسَتْ بِمُسْتَنِّ الرِّيَاحِ مُفِيلَةً كَالوَشْمِ رُجِّعَ فِي اليَدِ المَنْكُوسِ[3]
وَدَارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا مَرَاجِعُ وَشْمٍ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمِ[4]
أَلاَ يَا دَارَ عَبْلَةَ بِالطَّوِيِّ كَرَجْعِ الوَشْمِ فِي كَفِّ الهَدِيِّ[5]

فالشاعر لا يتوقَّف عند إبداء الرغبة في الاستقرار في رمز الكتابة، أو الاكتفاء بعمل تعويذة الوشم لحماية الحياة الجديدة؛ وإنّما يتجاوز ذلك إلى التجديد والبعث ((إنَّ ثمّة حياة جديدة تُبنى وتقام، فالواشمة التي تصنع الوشم ترجعه وتردّده وتسفّ النؤور عليه كأنّها تقوم بصنع حياة جديدة، إنّ هذه الحركة الدائبة التي تُرَجَّع تخلق نوعاً من الإحساس بالحياة الجميلة التي تتناقض مع حركة الفعل الزَّماني، من هنا نفهم أنَّ فعل الإنسان يتَّجه في هذا الطَّلل إلى الإيجاب في خلقه الحياة الجميلة الباقية))[6].

وعلى مقربة من لفظة (الترجيع) تتكرّر لفظة أخرى هي (اليد) أو بعض أجزائها ((ولا بُدَّ من التأمُّل في (اليد) فهي التي تقوم بالوشم، والوشم واقع عليها، ووجوده في (اليد) دون الأعضاء الأخرى تعبير عن بقاء مشكلة الطّلل شاخصة ماثلة أمام الإنسان الجاهلي؛ لأنَّ اليد أكثر استعمالاً وأكثر بروزاً ووضوحاً أمام صاحبها، وهي أداة البناء والهدم، والاستقرار والرَّحيل، وهي رمز الإرادة والاختيار والفعل الإنساني))[7]، وقد يخصُّون جزءاً منها كالمعصم أو نواشر المعصم ويجعلون الوشم

---

(1) معاوية بن جعفر: الأصمعيات، ص213.

(2) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص206.

(3) عبد الله بن غنمة: المفضليات، ص105.

(4) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص9.

(5) عنترة بن شداد: الديوان، ص105، وينظر بيت لبيد السابق، الديوان، ص165.

(6) د. فايز عارف القرعان: الوشم الوشي في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص136-137.

(7) د. أنور أبو سويلم: مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، ص14.

فيه ((تثبيتاً لفكرة الوضوح والبقاء والحركة التي يريد إبرازها في صورته))[1]، وهذا يعمّق فكرة الوشم الذي ((يقترن اقتراناً أساسياً بالطموح الإنساني الذي يسعى إلى تجديد الحياة))[2]، ويتشاكل مع مقدّمة القصيدة ليقدِّم ((حلم القبائل – التي مزّقتها الثارات – بحياة مطمئنة هادئة بريئة من الخوف، عامرة بالحب والسَّلام... إنّه حلم الشاعر – أو حلم الجماعة– يضمه ويحميه ويرجو أن يظلِّله السَّلام))[3].

إذن يمكن القول إنَّ الشاعر وقف على الأطلال أو استحضرها في فكره، وأدرك ما حلَّ بها من خراب، وقد فطن لأسباب هذا الدَّمار الذي يصيب حياة الإنسان؛ حيث وجد نفسه قبالة الموت أو الزمن (الدهر) مباشرة، واستقرَّ في خلده أنَّ الخراب والدَّمار الذي يصيب الإنسان يكمن في نمط الحياة التي يمارسها من خلال الرحيل والحرب مع الطبيعة وأخيه الإنسان.

دفعه ذلك كلّه للتفكير وإعادة النَّظر في ذّاته والحياة، فكان البكاء والتقرُّب لموقد النَّار والشكوى للأثافي والسَّهر وتشوف البرق واستمطار السماء، حتّى إذا ما جمع للديار مطر السنة، وجادت عليه شتّى الغيوم راح يؤسس لحياة جديدة – بما لم يعهدها البدوي في صحرائه، إنّها حياة قوامها السَّلام، تنسجم فيها أطراف الطبيعة، ينبت فيها العشب وينمو ويعلو، ويختلط فيه أوابد الحيوان من غزلان وبقر وظباء عفر وورد وأدم ونعام، ويجعلها مطفلة تراعي أولادها المتفارقة في السن، إنّها لوحة حلم يقيمها الشاعر من خياله أو احتفاليّة بمدينة سلام يأمل في تحقيقها، ولم يكن الإنسان بمنأى عن فكره، إذ هو الأساس؛ ولعلَّ أوّل ما يخطر في باله حبيبته الراحلة، فيختار لها معادلاً موضوعيّاً من بين هذا الوجود المتخيّل، وربّما اختار أكثر هذه الحيوانات جمالاً فكانت الظبية التي ربّما تكون الغزال المرمز به للشمس المعبودة[4] تبارك هذا الوجود الروحاني.

---

(1) د. عبد الرزاق خليفة الدليمي: هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، ص199.

(2) د. موسى الربابعة: قراءة النصّ الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة، إربد، 1998، ص23.

(3) د. وهب روميّة: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص328.

(4) د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص110–115.

ويلتفت الشاعر لأسباب تدعم هذه الحياة، وتقف في وجه الزَّمن والموت والترحال، أسباب تدعو للاستقرار، فتكون الكتابة والتشبيه بها، وذكر أدواتها ووسائلها، وكل ما يتعلّق بها، ونلمح الإشارة من خلالها للأمم والشعوب التي عاشت حياة مستقرّة وكأنَّها أمثلة يسوقها الشاعر لنجاح الحياة التي يقدّمها والرؤية التي يسعى إلى تحقيقها، ومن خلال الكتابة نلمح الاتصال الديني أو ربّما هو البديل الديني الذي يطرحه الشاعر بدل الأوثان أو الأديان المتعدّدة.

وإلى جانب الكتابة، يبرز الوشم كداعم للكتابة في سبيل تحقيق الرؤية، التي يقدّم لها وظيفتين؛ الأولى الحماية كأحد وسائل السِّحر، والثانية الخلود والبقاء.

بهذا التصوُّر اعتقدنا المقدّمة الطّلليّة، فالشاعر يقدّم صورة الخراب الناجمة عن الرحيل والحرب بشقيه مع الطبيعة والإنسان، ثمّ يقدّم البديل الحياة المستقرّة والسّلام؛ وحول هذه الفكرة تدور باقي موضوعات القصيدة، أو أنّها تأتي مدعّمة لهذا التفكير.

والشاعر هو المكلَّف في التفكير وإيجاد البدائل ((ففي المجتمع المشرف على الانهيار يجب على الفن إن كان صادقاً أن يعكس هذا الانهيار، وإذا كان حريصاً على أداء وظيفته الاجتماعيّة فعليه أن يظهر بأنَّ العالم قابل للتحوُّل وينبغي عليه تغييره))[1].

1.4 رحلة الظعن[2]:

ما نكاد نفتح عيوننا على عتبات الفردوس المزعوم، أو الذي زعم الشاعر بناءه، حتى نفاجأ بدعوة جديدة من الشاعر (للتبصُّر) و(التبيّن) ونتنبّه إلى سراب لا تستطيع له أكفُّنا قبضاً؛ فالفردوس أو مدينة السلام التي ابتناها الشاعر تخلو من جنس البشر سواه، والقوم قد ظعنوا، والشاعر يعود من جديد للبكاء والدموع!!

---

(1) آرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة د. ميشال عاصي، دار الحقيقة للطباعة والنشر، ص58.

(2) يفسّر د. وهب روميّة رحلة الظعن في كتابه (الرحلة في القصيدة الجاهلية) رابطاً كل قصيدة بتاريخها والمناسبة التي قيلت فيها القصيدة، ومن ثمّ جاء تفسيره لكل رحلة متماشياً مع مناسبة القصيدة، ولمّا كانت دراستنا تعتمد التكرار كأساس، ولمّا وجدنا من تكرار مشترك لدى الشعراء في المفاصل الرئيسة في الرحلة فقد جاء تفسيرنا موحّداً للرحلة عند مختلف الشعراء.

نتوقّف نستقرئ هذا الجديد، وملامح وخيوط تلك الرحلة وذاك الظعن، ويرتـدّ إلينا البصر بسؤال أو أسئلة؛ هل من حقيقة في تلك الرحلة؟ أم هل الرحلة حقيقـة أم من نسج الخيال أرادها الشاعر للتعبير عن فكره وإكمال رؤيته؟ فللـشاعر أن يقـول وعلينا أن نسهر من جرّاء قوله ونختصم.

قلنا إنّ أوّل ما يواجهنا في رحلة الظعن هذه طلب التبصُّر[1] أو التبـيّن[2] أو التأمُّل[3]، وهي ألفاظ نستشعر استغراقاً زمنيّاً في دلالتها، وأنها صدرت عن إنسان لا يمتلك الرؤية الواضحة، وعدم امتلاك المخاطب لهذه الرؤية أيـضاً، فكـان اختيـار الشاعر دقيقاً في صياغة الألفاظ و((ليست الألفاظ في بساطتها أو جلالها هي المحـكّ، ولكن الطاقة أو العاطفة أو الحركة التي يسبغها الـشاعر عليهـا هـي التـي تحـدّد قيمتها))[4]، فذلك الاستغراق الزمني الذي ذكرناه – ونحسب أنّ الشاعر قصده – هـو الذي يحوّل فعل التبصُّر من الرؤية البصريّة إلى مجال آخر هو التفكيـر، فالتبـصّر ((في هذا المقام إعمال القلب، ولكنَّ القلب لا ينشط (استعملنا هذا اللفظ للتعبيـر عـن التعقّل والتفهُّم) بمعزلٍ عن عاطفة مهمومة أقرب إلى الشعور بمسؤوليّة الموقف الذي يعالجه))[5].

لقد أوصلنا الشاعر إلى حالة يكتنفها الهمّ والحيرة، إذ أوشك على الانتهاء مـن بناء عالم يسوده السلام في طبيعته من ماء ومرعى وأوابد، ولكنَّ همَّه الأكبـر كـان الإنسان الذي كاد يختلط عليه مع الظِّباء، فكانت الصدمة له برحيل هذا الإنـسان دون سابق علم منه، وبين أن يصدق الأمر أو يصحو من حلمه على هذه الصدمة، أسـئلةٌ

---

(1) ينظر امرؤ القيس: الديوان، ص20، عبيد بن الأبرص: الديوان، ص75، المرقش الأصـغر: ديوان المرقشيين، ص98، طفيل الغنوي: الديوان، ص114، زهير بن أبي سـلمى: شـعره، ص11، ص263، النابغة الجعدي: الديوان، ص165.

(2) ينظر بشر بن أبي خازم: الديوان، ص136، زهير بن أبي سلمى: شعره، ص291.

(3) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص39، عروة بن الورد: الديوان، ص88، تمـيم بـن مقبـل: الديوان، ص167.

(4) اليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ص89.

(5) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص63.

كثيرة تدور في خلده بلا جواب، وكأنّه يتساءل لماذا الرحلة؟! وإلـى أيـن؟! فطلـب التبصُّر ممّن حوله أو أنّه أخذ يهذي ويفكِّر بصوتٍ عالٍ، فهو لا يكاد يصدِّق ما يرى، فجاءت مرادفات فعل التبصُّر، تبين، تأمل، وفيها تعميق لفكـرة الحيـرة، وضـبابيّة الرؤية، وقد يزداد الأمر غموضاً عندما يتحوّل المدخل إلى حديث الرحلة بالسؤال عن أصحاب الظعن؛ لمن ظعن[1]، لمن جمال[2]، ولا أظنُّ السؤال لطلب المعرفة، بمقدار ما هو استنكار للحدث، وعدم تفهّم لأسبابه واتّجاهه؛ إذ الظعائن تخرج من بين يديـه ((وكأنَّها ولدت من الطَّلل نفسه))[3]. فالشاعر في حالة عدم استقرار لهـول الحـدث، والهول أكبر عندما يكون الحدث قد تمّ وانتهى، فعبّر عنه الشاعر بفعلٍ ماضٍ (بـان)، وحدث الفراق غير المتوقَّع، بان الخليط[4].

هذه التعابير وهذه الألفاظ قد تمكِّن المتلقِّي من تفهُّم موقف الـشاعر، والـذي يشوبه عدم الرضى عن الرحلة، إضافة للحيرة التي تصيبه بالوهن والضعف، اللـذين يعبِّر عنهما بالبكاء والدُّموع تغرق عينيه[5]، وقد تتحوّل هذه الدموع إلى سانية تمطـو الرشاء وتسقي جنته سحقاً[6]، وقد يصاب الشاعر بالروع والخوف[7]، وربَّما الـتمس الشاعر من الظعن التوقُّف ساعة يبادلهم الحديث[8].

---

(1) ينظر: المرقش الأكبر: ديوان المرقشيين، ص78، والمثقب العبدي: الديوان، ص55.

(2) ينظر: عبيد بن الأبرص: الديوان، ص110.

(3) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص64.

(4) ينظر: عبيد بن الأبرص: الديوان، ص79، بشر بن أبي خازم: الديوان، ص52، زهير بـن أبي سلمى: شعره، ص78.

(5) ينظر: امرؤ القيس: الديوان، ص21، عبيد بن الأبرص: الديوان، ص81، عمرو بن قميئـة: الديوان، ص108، بشر بن أبي خازم: الديوان، ص19، ص39.

(6) ينظر: زهير بن أبي سلمى، شعره، ص66-67.

(7) ينظر: عنترة بن شداد: الديوان، ص15.

(8) ينظر: عمرو بن كلثوم، شرح الديوان، ص66، قيس بن الخطيم: الديوان، ص101-102.

يفيق الشاعر وإذا هو بأرض بور ظعن أهلها، ومات حلمه أو كاد، وأوشكت أن تتخلخل رؤيته وأمله في الاستقرار، فينهض في عجلةٍ لا يستطيع معها شدّ رحله أو ضبط نفسه[1]، يحاول تتبُّع الظعائن الراحلة.

وهنا تظهر الأسئلة الارتداديّة، تلك التي أفسح الشاعر للمتلقّي المجال لطرحها، وهي: لماذا التتبُّع للظعائن إن لم يعرف أهلها؟ أو لماذا الاهتمام إن لم تأبه به؟ ولماذا البكاء ولماذا تتحوّل الدموع إلى سواقي؟!!

لن نبحث عن إجابات لهذه الأسئلة، ولكنّنا نطرح سؤالاً آخر هو: ما العلاقة بين لوحة الطَّلل ولوحة الظعن في فكر الشاعر؟ بتعبيرٍ آخر، ماذا أخذ الظعن من الطَّلل؛ فجعل رؤية الشاعر غير مكتملة فراح يبحث في الظعن عن الكمال؟

قلنا في بداية الحديث عن الطَّلل أنَّ الشاعر يحاول أن يجد نفسه، فقد شعر بفقدان جزءٍ من ذاته في الطَّلل الدارس، وقد أرعبه هذا الفقد وأخافه، ورأى أنَّ الزَّمن يأتيه من أطرافه فينقصه كل يوم، ومع الزّمن كانت الطبيعة؛ برياحها وأمطارها، وقد رأى أنَّ سبب ذلك هو الطَّلل أو هو الرحيل والظعن الذي يخلِّف وراءه في كل مرّة طللاً، وقد وجد في الطَّلل بعض بذور الحياة ولكنّها لن تكتمل، أو أنّها آيلة للانقراض إنْ أدام الإنسان الرحيل، لذا قرّر إحياء البذور وإقامة السِّلام وتحقيق نوع من الاستقرار؛ ولكنَّ مفاجأة رحلة الظعن له جعلته يرتدّ لذكريات الألم والخوف والمصير الذي ينتظر الراحلين؛ لأنَّ الرحيل يعني دوام النقص في عناصر الحياة وتشظّيها على وجه الصحراء.

إنَّ رحلة الظعن تحمل وجهين؛ وجه الموت وهو الأقوى، ووجه الحياة، والشاعر بينهما يحاول اللحاق ولو بشيءٍ من الحياة، أو هو يحاول توكيد وجودها بين أحمال وهوادج الرَّاحلين أو بين أشباح الموت التي تظهر في أشياء الرحلة وحركتها وطريقها واتجاهها غير المعروف ونيّتها أو هدفها غير المقرّر وغير الواضح.

يتبدَّى لنا الموت الذي يتحرّك باتّجاه الظعائن أو هي تتحرّك باتجاهه، والشاعر يرقب عن كثب، ولا يفعل شيئاً سوى إعطاء بعض التطمينات بأنَّ الحياة ما زالت

(1) ينظر: تميم بن مقبل: الديوان، ص185-186.

موجودة، وكأنَّه لا يستطيع الوصول للظعائن[1]، والشاعر في ترقُّبه هذا يرصد لنا الأماكن والمياه التي تمرُّ بها الظعائن، ونخاله يحدّد مسيرها بدقّة، فيسمّي ما يحد طريقها عن الشمال وعن اليمين[2]، وكأنَّ الشاعر وهو يتتَّبع الظعن مترقِّباً يدعو لها بحطِّ عصا الترحال والتوقُّف عند كل مكان، ولكنَّ الحركة مستمرَّة والظعائن سائرة لا تلوي على شيء[3]، وهذا ممّا يزيد من خوف الشاعر، فالظعائن ((تنطلق على صفحة الرِّمال دون غاية تقصدها))[4]، فلا هدف ترجوه أو مكان تستقرّ عنده ((وغالباً ما لا تكون هذه الرحلة من أجل الاستقرار (عند الماء مثلاً) إنّها رحلة فقط بدليل أنّها تتجاوز (الماء) إلى الصحراء المقفرّة:

فَوَرَدَتْ مَاءَ جَزْعٍ عَنْ شَمَائِلِهَا ... فِي سَبْسَبٍ مُقْفِرٍ حُمْرٌ بِهِ اللَغَطُ[5]

قَدْ نُكِّبَتْ مَاءَ شَرْجٍ عَنْ شَمَائِلِهَا ... وَجَوَّ سَلْمَى عَلَى أَرْكَانِهَا اليُمُنِ[6]

إنَّ الظعائن ترحل إلى اللامكان، أو المجهول))[7]، وقد تتفرَّق بهم السُّبل في شعاب الصحراء نائين متشتّتين[8]، ولكنَّ الشعراء لا يملُّون مراقبة الظعن وعندما

---

(1) لا يحاول الشاعر الوصول إلى الظعائن بل يرقبها عن بُعد وعندما يحدث الاتصال عند بعض الشعراء فإنّما هو اتصال مع نساء الظعائن التي ربّما هي رموز الحياة وهم لا يستقرّون مع الظعن بل يفارقوه؛ ربّما لعدم رضاهم عن مبدأ الرحلة، منهم عبيد بن الأبرص: الديوان، ص107، أوس بن حجر: الديوان، ص64، زهير بن أبي سلمى: شعره، ص80.

(2) ينظر عبيد بن الأبرص: الديوان، ص122، عمر بن قميئة: الديوان، ص166، تميم بن مقبل: الديوان، ص168، المرقش الأكبر: ديوان المرقشين، ص78: لبيد بن ربيعة: الديوان، ص117، الأعشى الكبير: شرحة الديوان، ص222، زهير بن أبي سلمى: شعره، ص12، ص103.

(3) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص110.

(4) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص38.

(5) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص80، ويروى الشطر الأول في الديوان (فوردن) مكان (قد نكبت).

(6) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص279.

(7) د. هلال الجهاد: فلسفة الشعر الجاهلي، ص144.

(8) ينظر امرؤ القيس: الديوان، ص20، والأعشى الكبير: شرح الديوان، ص45.

تقترب المسافة، ويُصبح بمقدورنا طرح أسئلة جديدة تظهر عدم واقعية الرحلة أو على أقل تقدير وصف الشاعر لشياتها فهم يصوّرون النساء بأجمل الحِلل وأزهى الألــوان، وأنعم الملابس وتعطرن بأطيب العطور والمسك الغــالي الثمــين[1]، ((ولا أدري إذا كانت عادة العرب أن يخرجوا من ديارهم بأبهى حللهم، وإذا كانــت عــادة النــساء الجاهليّات أن يرحلن متطيّبات متعطرات متحلّيات، فما من قوم تجدب ديارهم وتمحل وتمرُّ بهم أيّام عجاف يعزُّ فيها القوت، فتهزل الأجساد وتذوي، يخرجــون مــن هــذه الدِّيار متعطرين متحلّين.

هل يهون الوطن على العرب في الجاهلية حتى يفارقوه سعداء؟ أم يرحلوا عنه كأنّهم ذاهبون إلى عُرس، وإذا كان الوطن رخيصاً إلى هذا الحدّ فَلِمَ وقــف الــشاعر على الأطلال؟ ولمَ بكى عليها وهي خراب؟

إنَّ الشاعر الذي يبكي على نؤي متهدِّمٍ وأحجارٍ سفع من وطنــه لا يمكــن أن يفارقه محبوراً.

يخرج القوم من ديارهم تظلّلهم سحابة من الحزن، قد رثت ثيابهم وخلقت، أمّا مركب المرأة الراحلة فما هو برثٍ، ولا هو بحزين))[2].

اعتقد أنّ هذه المواضعة التي اختارها الشعراء للمرأة في ظروف الرحلة تجعل تساؤلات الباحثين مسوغة وجائزة ومتوقّعة، وأسئلة أخــرى تتــزاحم علــى أســئلة الباحثين؛ كيف تهيأ للشاعر أن يرصد كل هذه الحركات بسلام؟ ((فهو يرقــب القــوم وهم يتهيأون للرحيل عن قرب، ينصت لاختلاط أصــواتهم واخــتلاف آرائهــم، ثــمّ يماشيهم في رحلتهم وأماكن تعريسهم، ولا نعرف إذا كانت القبائل تسمح لفتــى مــن فتيان القبائل الأخرى بمماشاة ركبهم وتتّبعهم في أماكن هجرتهم دون ردعه، ويمــوّه

---

(1) ينظر امرؤ القيس: الديوان، ص44، عبيد بن الأبرص: الديوان، ص107، أوس بن حجــر: الديوان، ص64، عمرو بن قميئة: الــديوان، ص164-165، المثقّــب العبــدي: الــديوان، ص150-160.

(2) د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص135، وينظر: د. أنور أبــو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص47.

الشاعر علينا خبر الرحلة فيدّعون أنّهم طلبوا القوم الرّاحلين وتبعوهم وماشوا الرحلة في جميع خطاها))[1].

إنَّ هذه المغامرات الخياليّة التي يحاول الشاعر رسمها، وتبدو بوضوح بعيدة عن واقع الحياة الجاهليّة، ما هي إلاّ تعبير عن تضحيته ورغبته في آنٍ واحد للوصول إلى درّته المفقودة، إنّه البحث عن الحياة والتجانس والاستقرار بينه وذاته، إنّه يعاني قلق الحياة والخوف من المجهول رغم خوض غماره وهتك أستاره، إنّ الحياة تتسارع أمام ناظريه والزمن عدوه الأول والمجهول القادم أو الساكن في فكره يقلقه كلّما تقدّم به يوماً، فأي حبيبة وأي هودج؟! ((إنَّ حبيبة الشاعر هي الحياة نفسها، وإنّ ظعائنه التي يرقبها، وقد رفعت من صدور الجمال، هي هذه الحياة التي بدأت تبتعد عنه، تسير وتجدّ في السير كلما اقترب من الشيخوخة، إنّه يرى تحوُّلها عنه وتنكُّرها له، فيتعزّى –أو يحاول أن يتعزّى– بسنّة الدهر:

لاَ عَجَيبٌ فِيمَا رَأَيْتِ، ولَكِن عَجُبٌ مِنْ تَفَرُّطِ الآجَالِ
تُدْرِكُ التِمْسَحَ المُولَعَ فِي اللُّجَّـ ـةِ والعُصْمِ فِي رُؤُوسِ الجِبَالِ
والفَرِيدَ المُسفَّعَ الوَجْهِ ذَا الجُدْ دَةِ يَخْتَارُ آمِنَاتِ الرِّمَالِ
وَتَصَدَّى لِتَصْرَعَ البَطَلَ الأَرْ وَعَ بَيْنَ العُلْهَاءِ والسِّرْبَالِ[2]

هذه هي علاقة الشاعر بامرأة الرحلة، أو علاقة الرجل بالحياة، فالمرأة اقتربت من مفهوم الحياة عند الجاهليين، فهي ليست وسيلة لإشباع رغبة ومتعة، بل هي قبل ذلك رمز للخصب والنماء، وهي بعد ذلك تحمل كل معاني الخطورة، إنَّ اللقاء بها اقرب ما يكون بلقاء الزمن المجهول والموت المهول، هي تجدّد الحياة كلما اقترب الموت كانت منها الولادة والوفرة والخير والحياة[3]، وحديث الأعشى عن المرأة يجعلها قريبة من الإله إنْ لم يجعلها الإله نفسه:

---

(1) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص35.

(2) د. وهب روميّة: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص282، 283، ولينظر عمرو بن قميئة: الديوان، ص66–69.

(3) د. عبد الرزاق الدليمي: هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، ص208.

لَــوْ أسْــنَدْتَ مَيْتَــاً إِلَــى نَحْرِهَــا عَــاشَ وَلَــمْ يُنْقَــلْ إِلَــى قَــابِرِ
حَتَّــى يَقُــولُ النَّــاسُ مِمَّــا رَأَوْا يَــا عَجَبَــاً لِلْمَيِّــتِ النَّاشِــرِ[1]

وقوله:

مَنْ نَالَهَا نَــالَ خُلْــداً لاَ انْقِطَــاعَ لَــهُ وَمَا تَمَنَّى فَأَضْــحَى نَاعِمــاً أَنِقــا[2]

حقَّاً إنَّ الأمر تشابه علينا، فأيُّهما حديث عن المرأة الأُنثى، وأيُّهما حديث الحياة، وعند التوقُّف أمام لوحة الظعن، يغدو الأمر أشدَّ التباساً، أو أنّنا نميل لإبصار الحياة في ثوب المرأة؛ تلك الحياة التي كوّنتها رؤية الشاعر هناك في الطَّلل، ولكنَّ النعاس أصابه أمنة لحظة اقتراب نضج الرؤية فتسرَّبت من بين يديه مع القوم الظاعنين فراح يرقبها بين خوفٍ وطمع، يراود الفكرة في كل مرّة عن نفسها علَّهُ يظفر بوعدٍ بتحقيق الاستقرار فيها ولها، أو بتعبير أدقّ، إنّه يطرح لتحقيق الاستقرار والتكامل لنفسه فيها.

فمن بين كل أسباب الفوضى والخوف والمجهول والحركة التي لا تنبِّئ عن توقُّف أو استقرار، يقدِّم لنا الشاعر صورة المرأة البرّاقة الهادئة والمقلقة في آن، مصانة منعَّمة، ولكنَّها لا تمتلك الخبرة، أو أنَّ الشاعر لا تتحقّق له الخبرة فيها ولم يصل لسرِّها، إنّه الدنيا الحياة الغامضة، وتظهر البساطة أو السذاجة، يتلامع الياقوت وشذرات الذهب ويستقبلك ويستقطبك عطرها من كل نوع وضرب من سنا واذفر وبان واللبنى والكباء كل هذا من النبات والمسك من الحيوان[3]، وكل شيء فيها جاذب فَبُرُودُها موشّاة، وقولها وصوتها يسلو، ولكنَّ هذا لا يثني الشاعر عن الفكرة، أو أنّ عقله الباطن مسلوب لها فكرة الاستقرار والتوقّف عن الحركة مجهولة المصير، فيعود بها إلى جنّته التي ظنَّ أنّه ابتناها خلفه في الطَّلل ((في مذانب روضة جلا دمنها سار من المزن هطال))[4]، وتروق لهم الفكرة، ويبدأ التباس الطبيعة بالمحبوبة، وتتمنم في خاطر الشاعر رائحة السلام فتتداخل المحبوبة مع الظبية الحوراء ((تقرو بأعلى

---

(1) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص179.

(2) المصدر نفسه، ص219.

(3) ينظر: امرؤ القيس: الديوان، ص44.

(4) ينظر: عبيد بن الأبرص: الديوان، ص107.

السليل الهدالا))[1]، وقد ينسى الشاعر الرحلة والحركة والفوضى، أو يتناسى ذلك كلّه عندما يستطيب للفكر رؤية السَّلام والاستقرار، فتحول الجداول (المــذانب) والأوديــة (السليل) إلى أنهار، وتتَّسع مساحة الرؤية وتتحوّل المحبوبة إلى تمثال ذي قداسة مــن العاج، وهذا من الطبيعة (أو البيض الخدود)، تلك الظباء التي ((أطاع لهــنَّ عبــري وضال)[2]، ويظهر عليهنَّ الهدوء وهنَّ يَنُشْنَ ((الدانيات من الغصون))[3].

هذه في صورة المرأة الظاعنة التي يحاول الشاعر انتشالها من جوف الموت، وقد تبدو الموانع أقوى من إمكانيّة الشاعر وأحلامه، يصحو الشاعر على هذه الهوادج المغطّاة بالأنماط والبرود والأسدال والتهاويل والدرقل وغير ذلــك ممّــا حيــك فــي العراق، إلاّ أنّ هذا كلّه يستوقفنا، ولم يتهيّب منه الشاعر ولا يشكِّل أكثر من ظــاهرة الحمول المعدّة للسفر والترحال؛ وإنّما تشدّنا تلك الحمرة التي تعلو هذه الأنماط وتلــك الأسدال، هذا اللون الأحمر الذي هيأ له الشاعر أسباب الظهور كلّهــا، فتــارة يكــون كالبسر الأحمر[4]، وثنية ((من عبقري كنجيع الذبيح))[5]، وثالثة تقرم بالعقل[6]، وقــد يعلو الأحداج رقم كالشقر[7]، أو من الرقم التهاويل كالدم[8].

وقد لا يكتفي بحمرة الورد فيجعله مشرباً[9]، ويجعلون لون صوفه قانيــاً مــن شدّة الحمرة[10]، وربّما جاءت الحمرة إلى جانب الزهــر[11]، أو أنّــه كحــب الفنــا

---

(1) ينظر: عمرو بن قميئة: الديوان، ص164-165.

(2) ينظر: بشر بن أبي خازم: الديوان، ص118.

(3) ينظر: المثقب العبدي: الديوان، ص؟؟

(4) ينظر: امرؤ القيس: الديوان، ص44.

(5) ينظر: طرفة بن العبد: الديوان، ص16.

(6) ينظر: عبيد بن الأبرص: الديوان، ص110.

(7) ينظر: المثقب العبدي: الديوان، ص37.

(8) ينظر: بشر بن أبي خازم: الديوان، ص136.

(9) ينظر: الأعشى الكبير: الشرح الكبير، ص45.

(10) ينظر: عمرو بن قميئة: الديوان، ص89.

(11) ينظر: عدي بن زيد: الديوان، ص60.

الأحمر[1]، أو كالجمان والمرجان[2]. إنَّ هذا الحضور للون الأحمر يــدعو للغرابــة والتفكُّر؛ هل توقّفت مظاهر الجمال عند اللون الأحمر؟ ولماذا تكرار الأحمر القــاني؟ وأين هم من اللون الأبيض، أو الأبيض المشرب بالصفرة ذلك اللون الذي استحبوه في النساء؟

قد تبدو الأسئلة ساذجة؛ إذ ثمّة قرائن ودلائل ترافق ذكر اللون يتكرّر ذكر الدم (كالدم) ونجيع الذبيح والشقر، مشاكهة الدم، دم الأجواف مدموم، هذه التعابير والألفاظ تجعلنا نستبعد أي دلالة للون الأحمر غير دلالة الدم أو التشاكل معــه، وللفظــة الــدم تداعياتها التي تحرّك مشاعر الرهبة والنفور والحذر والتيقُّظ، وتثير الخوف والقلــق، وتستحضر فكرة الانسياب – كما الظعــائن فــي صــفحة الــصحراء – والنقــصان والتلاشي.

فالحياة المتمثّلة في لوحة الظعن بالنساء تغلّفها فكرة الموت، والتكامــل الــذي يسعى إليه الشاعر ينقصه فقدان الدم، والاستقرار الذي يأمله تسلبه الحركة والانسياب في نجيع الذبيح.

ولم نكن أوّل من رأى الحمرة أو أحسَّ بها، بل سبقنا إلى ذلك الطير الــذي لا يؤمن بأحلامنا أو أحلام الشاعر، فقد تعود هذه الحركة وهذه القوافــل فــي مــشاهد الحرب لا السلام، وعوَّدَهُ البشر؛ إنّ غذاءه يكمن في هذه الحركة ومن لحومهم، ولا بُدَّ أن نعود و((أن نتأمّل مادة هذه الثياب، ومادّتها غريبة حقّاً؛ لأنّها مصنوعة مــن الــدّم الذي يجذب الطير. ومن الواضح أنّ فكرة الظعائن لا تتصوّر في ذهن الشاعر بمعزلٍ عن القتال، حقّاً إنَّ الظعائن لا تبدي – في الصورة المثاليّة – مخاوف واضحة، ولكنَّ للصورة أغواراً بعيدة، ومناوشة الطير لا تخلو من بعض المخاوف والوســاوس))[3].

---

(1) ينظر: زهير بن أبي سلمى: شعره، ص13.

(2) ينظر: لبيد بن ربيعة: الديوان، ص117.

(3) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص70، ويشير المؤلِّف إلى آيات كريمة مــن سورة يوسف تلك التي تورد قصّة يوسف –عليه السلام– مع صــاحبي الــسجن ﴿وَأَمَّا الآخَرُ فَيُصْلَبُ فَتَأْكُلُ الطَّيْرُ مِن رَّأْسِهِ﴾.

ويمكن القول ((إنّها رمز هذه الحرب – أو رمز أشباهها – التي تغتال أحلام الشعراء))[1].

ليس من السهل تصوُّر اختلاط الطير بلوحة الظعن، أم أنَّ الشعراء ينتجون قصائدهم بوعيٍ وصناعة، أمّ أنّ صورة الموت – وهو الأقرب – قد سيطرت على منطقة اللاوعي وظهرت إلى السطح في إبداعاتهم؟ يقول بعضهم:

عُقَارٌ تَظَلُّ الطَّيْرُ تَخْطِفُ زَهْوَهُ   وَعَالَيْنَ أَعْلاَقَاً عَلَى كُلِّ مُفْأَمِ[2]

عَقْلاً وَرَقْماً تَظَلُّ الطَيْرُ تَتْبَعُهُ   كَأَنَّهُ مِنْ دَمِ الأَجْوَافِ مَدْمُومُ[3]

إنّه ((اختلاط مثير للذِّهن، فالطير تنتمي إلى عالم غير عالم الظعائن، ولذلك نستطيع أن نستنتج شيئاً عن طبيعة هذه الرَّغبات، وأيسر ما يقال في ذلك أنَّ الشاعر ليس راضياً تماماً عن تلك الظعائن التي تمثّل فكرة الحياة الواقعيّة في الجزيرة، إنّ إرادة التغيير النفسي تناوشه بين وقت وآخر كما تناوش الطير الظعائن))[4].

أصبحت هذه الأنماط والتهاويل والكلل، تشكِّل القشرة الخارجيّة للنساء، والنساء هُنَّ رمز الحياة في الظعائن أو هُنَّ الحياة نفسها، هذه القشرة صبغت باللون الأحمر الدامي، وظهرت فيها صورة الموت وهاجمتها عناصر الطبيعة مثل الطيور، والحقيقة إِنَّ الهجوم يتحقّق ضدّ الحياة من خلال النساء الرَّاحلات، ولو لم يكن الرحيل لما وضعت هذه الأنماط الحمر والحلل القانية المدمومة، كما إِنَّ الحركة هي التي خيلت للطير أنَّ ثمّة موتاً وقع في هذا الركب وليس اللون فقط؛ لأنَّ هذه الحركة، موازية لحركة الحرب في ذاكرة الطير. ومن زاوية أخرى، فإنَّ هذه الحلل المدمومة قد حالت دون الرؤية الواضحة من قِبَل الشاعر للنساء أو الحياة، أو قل للقبائل اتجاه الحياة. إنّ فكرة الرحيل المتكرّر توشك أن توازي اللاإنتماء وجهل نقطة الارتكاز أو الأصل التي تبقي الأشياء المتحرّكة مشدودة بين الأودية والتلاع، وتوالد المسافات والاتجاهات

---

(1) د. وهب روميّة: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص329، يذكر هذا في تحليله لمعلّقة زهير بن أبي سلمى.

(2) طفيل الغنوي: الديوان، ص102.

(3) علقمة الفحل: الديوان، ص51.

(4) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص71.

يجعلنا نشكّ في أمل العودة إنّها طريق التيه التي توشك أن يـضلّ الـدليل أو حـادي الرّكب.

ومن هنا جاء تشبيه الظعائن بالسُّفن[1]، فربّما لا نختلف حول التشابه الخارجي بين حركة السَّفينة والأمواج تعلو بها وتهبط على سطح الماء، وشكل الهـوادج التـي تعلو الإبل وحركة أعناقها عندما تسيل بها الأباطح، ولكنَّ القراءة النصيّة للقصائد في هذا المقام، يجعلنا نستبعد هذا الشبه من خاطر الشاعر، إذ ما زالت أنيـاب المجهـول ومخالب الطير تنشب في الهوادج، وما زال الدم القاني والأكاليل المدمومـة، ونجيـع الذبيح بين نواظرنا. إنَّ الصورة أفدح من ذلك، وظرف المكـان فيهـا أكثـر رعبـاً ((البحر له أعماق مخيفة مثله في ذلك مثل الصحراء التي لا تـرحم مـن يتيـه فـي مساربها، والبحر ليس بمأمون العواقب وكذلك الصحراء، فهنالك إحساس خفيّ لـدى الشعراء بخطورة الرحلة ومصيرها المجهول، فالمحبوبة المهاجرة قد لا تعود، كما أنَّ راكب البحر قد تبتلعه الأمواج الصَّاخبة))[2].

إنَّ الفكرة تعتلج في خاطر الشّاعر، والخوف والرُّعب من المصير المتمثّل في الفقد والنقصان تحكمه فكره، فتثير عواصف البحر وتجعل أمواجه متلاطمة لتتقـاذف السفينة وتبرز على أطراف لسانه:

كَعَوْمِ الـسَّفِينَ فِـي غَـوَارِبِ لُجَّـةٍ   تُكَفِّئُهَـا فِـي مَـاءِ دِجْلَـةَ رِيـحُ[3]

فَكَـأَنَّ ظُعْـنَهُمُ غَـدَاةَ تَحَمَّلُـوا   سُفُنٌ تَكَفَّـأُ فِـي خَلِـيجٍ مُغْـرَبِ[4]

---

(1) ينظر: امرؤ القيس: الديوان، ص43، عبيد بن الأبرص: الديوان، ص39، عمرو بن قميئـة: الديوان، ص60، أبو دؤاد الإيادي: الديوان، ص337، تميم بن مقبل: الديوان، ص131، بشر بن أبي خازم: الديوان، ص39، المثقّب العبدي: الديوان، ص57، النابغة الذبياني: الـديوان، ص201، المرقش الأكبر: ديوان المرقشيين، ص78، طرفة بن العبد: الديوان، ص19، زهير بن أبي سلمى: شعره، ص280، كعب بن زهير: الديوان، ص63.

(2) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص44.

(3) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص39.

(4) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص39.

يَقْطَعْنَ أَمْيَــالَ أَجْــوَازِ الفَــلاَةِ كَمَــا   يَغْشَى النَّوَاتِيْ غِمَارَ اللُّجِّ بِالــسُّفُنِ[1]

وقد تختلط علينا رمال الصحراء بأمواج البحر وبينهما لا نكاد نميز بين الهوادج والسُّفن ((وهي تتكفأ في البحر – الصحراء، أو هي جزء منها أمواجاً أو رمالاً كما رآها عدي بن زيد))[2].

هَــلْ تَــرَى مِــنْ ظُعُــنٍ بَــاكِرَةٍ   يَــتَطَلَّعْنَ مِــنَ النَّجْــدِ أَسَــرْ
كَخَــلاَفِ البَحْــرِ تَعْلُــو غَمْــرَةً   إِذْ سَــجَا التَيَّــارُ مِنْــهُ وَاسْــبَكَرْ[3]

ويمضي الشاعر قُدماً في وضع الرحلة في ظروف خاصة، يزداد فيها احتماليّة الوقوع في الخطأ أو التيه، إنَّ الشاعر هو من يريد ذلك، وهذا كلّه يؤكِّد أنَّ رحلة الظعائن أو موضوع القصيدة بأكمله من صنيعة فكر الشاعر، وإن ألبسه بعض خيوط الواقع ووشّحه ببعض ألوانه وخطوطه؛ فلا يكتفي بهذه الظروف الموحية بالرُّعب وكأنَّها لا تشفي غليله في التعبير عن فكره فيتحوّل إلى النوتي يتَّجه إلى الغمار الأشدّ خطورة[4] اتجاه المتعمّد، بل ويضع اللفظة بصيغة الجمع (النَّواتِيْ) وكأنَّ الأمر يشمل الملاحين كلّهم، إنَّ الفكرة هي من توجّه الشاعر، أو أنّه صنعها – أي فكرة الرحيل- ثمّ سيطرت عليه، إنّه يرهبها؛ فزاد على ذلك أنَّ الرَّكب يقوده ملاّح لا يخبر الطريق ولا يُحسن القيادة، يجوز طوراً ويهتدي[5]، وتمضي الظعن ((في رحلة غامضة لا تعرف غايتها أو اتّجاهها، معرّضة للإصابة والخطأ مثل لعبة المفايلة))[6]، وبهذا يوصلنا طرفة إلى حدّ الموت أو التيه:

يَشُقُّ حَبَــابَ المَــاءِ حَيْزُومَهَــا بِهَــا   كَمَا قَسَمَ التُّــرْبَ المَغَايِــلَ بِاليَــدِ[7]

---

(1) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص280.

(2) د. هلال الجهاد: فلسفة الشعر الجاهلي، ص145.

(3) عدي بن زيد العبّادي: الديوان، جمع وتحقيق: محمد جبار المعيبد، وزارة الثقافة والإرشاد، دار الجمهورية – بغداد، 1965، ص60.

(4) ينظر: زهير بن أبي سلمى: شعره، ص280.

(5) ينظر: طرفة بن العبد: الديوان، ص19.

(6) د. هلال الجهاد: فلسفة الشعر الجاهلي، ص145.

(7) طرفة بن العبد: الديوان، ص19.

والفيال أو المفايلة نوع من اللعب، وهو أن يدفن شيء في كوم من التُّراب، ثمّ يقسم المغايل التراب بيده قسمين ويكون السؤال للطرف الآخر في أي القسمين يكــون ذاك الدفين.

واللعبة على بساطتها تحمل معاني كشف المجهــول، أو بتعبيــر أدقّ خــوض غمار الغيب والمقامرة، وهي لا تحتمل سوى خيارين الخسارة أو الربح، وفي الرحلة؛ الحياة أو الموت، والشاعر وفَّر ظروف الموت لها أكثر ممّا وفَّره لها الحياة، فالأمواج مرتفعة والسفينة تتقلَّب فيها، وقبل ذلك إنّ المفايل فيها أو الملاّح لا خبرة له باللعب أو الملاحة.

وعندما تقرب الرحلة الموت من الحياة، أو يتعادل نصيب كــل منهمــا فــي احتمالات الوقوع، فإنَّ اللعب يوازي الجدّ، أو أنّه أقرب للإنسان الذي يتخــبّط وســط المجهول، فما ((نزال أمام هذا التفكير الذي يتألَّف من السُّفن، وركوب البحر، والطير والنخيل، كل هذا ضرب من المفايلة))[1].

وربّما أنَّ الشاعر نفسه وقع في هذه اللعبة وإن كان أكثر سيطرة على نفسه، إذ الاختيار عنده بين معلومين مدركين بالنسبة له، إنّه بين اختيار الإتباع للظعن والاتحاد بهم على ما يدرك من خطورة، وبين الارتداد.

فالشاعر هو من يمتلك حريّة الحركة، أمّا الظعن الذين يمثِّلون المجتمع؛ فــإنّ حركتهم تمثِّل الثبات والسُّكون داخل نمطٍ خاصٍ من المعيشة اعتاده المجتمع ونفر منه الشّاعر، ويدعو للتغيير والخروج عليه، الخروج على السكون المتمثِّل في الانخــراط والاستسلام لنمط معيشي متوارث وكأنَّ حركة الظعن فيه إلى المجهول غير إراديّة أو لا يصطحبها التفكير والتمحيص، إنّها الثبات في تنفيذ ما يشبه الواجــب أو العبوديّــة والانصياع للضلال والهلاك والغول[2] الذي زعموا أنّه يظهر في القفار.

وقد أدرك الشّاعر هذا الضلال والتيه ((إنَّ الوعي الشعري يرى نفــسه باقيــاً دائماً، بازاء اندثار الطلل وزواله، وهذا الدوام /الزوال متأتٍ من الفاعليّة / اللافاعليّة، ولهذا السبب نفسه نرى الشعراء يعاودون الاتصال بالطَّلل، ليس لأجل التوحُّد فيــه أو

---

(1) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص72.

(2) د. أنور أبو سويلم: مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، ص160.

الانتماء إلى وعيه، بل على العكس تماماً، حثَّه على الانتماء إلى وعيهم؛ لأنَّ ذلك هو السبيل الوحيد لإنقاذه من الاندثار... ولعلَّ ما يؤيِّد ذلك فكرة الظعـائن التـي تقتـرن بفكرة الطلل في القصيدة الجاهلية اقتراناً مباشراً، أو غير مباشر، ففي هذا الموضـوع يبدو الشاعر وهو يراقب (يعي) الظعائن؛ (الشاعر دائم، وهي زائلة)، وهي لا تنـوي الاستقرار في مكانٍ معيّن، إنّها تنتقل حسب من مكان إلـى آخـر))[1]. والـشعر أو القصيدة كل متكامل في ذهن الشاعر، إنّه يدرك أنَّ أفضل حالة للظعائن هي الخروج من طلل تتركه مواتاً، والدخول في التحضير لطلل جديد... واستمرار فـي الـنقص والذِّهاب، ولذلك نفر الشاعر من الطَّلل بعد أن عجز عن جعله منتمياً لرؤيته، والتمس الحياة في الظعن الراحلة، وهو في ذلك يعاني حرباً مع المكان والزّمان اللذين يسلبان منه الحياة أو بعض الحياة بإبعاد الظعائن والقذف بها في لجَّة البحر، يقودها مـلاّح لا يمتلك الهداية لنفسه ولها؛ ولذا ((يستخدم المكان والزّمان استخداماً ينقذهما؛ أي ينقذه، بالتالي، هو نفسه وينقذ الشعر))[2] الذي يتحوّل –كما سنرى إلى وسيلة لحفظ الحياة–.

إنَّ وعي الشّاعر لكارثة الرحلة والأخطار التي تحدق بها، هو الـذي يجعلـه يصوّر حركتها بأنّها حركة لا إراديّة، وأنَّ الظعن تندفع في حركة لا واعية، أو أنّهـا حركة داخل سكون اللاوعي للمجهول والخطر والموت، ومن ثمَّ فإنَّ تـشبيه الظعـن بالسُّفن والشجر ((لا يدلّ ذلك على ثباتها وقوّتها؛ لأنَّ الذي أوحى بهذا التـشبيه هـو السَّراب (الآل) الذي يلفّها، ولهذا يراها المرقش الأكبر (طافيات)[3]. إنَّ هذه التشبيهات دلالة أكيدة على أنَّ هذه الظعائن إنّما هي سراب زائل، ليست ذات وجود حقيقي))[4].

لقد أصبح الشاعر يشكُّ في إمكانيّة استخلاص الحياة من هذه الظعائن أو يشكّ في ديمومة الحياة، في ظلِّ هذا النمط القائم على الرَّحيل والتشظّي، ويحاول أن يقـدِّم

---

(1) د. هلال الجهاد: فلسفة الشعر الجاهلي، ص143.

(2) أدونيس: مقدّمة للشعر العربي: ص31.

(3) المرقش الأكبر: ديوان المرقشيين، ص78، قوله:

لِمَنِ الظُّعْنُ بِالضَّحَى طَافِيَاتٍ شِبْهُهَا الدَّوَمُ أَوْ خَلاَيَا سِفِينِ =

= وفي مثل هذا المعنى ينظر: عمرو بن قميئة: الديوان، ص161، ولبيد بن ربيعـة: الديـوان، ص152.

(4) د. هلال الجهاد: فلسفة الشعر الجاهلي، ص145.

لنا هذه الرؤية من عكس الحقائق، فإذا قبلنا بالمشابهة الشكليّة الساذجة بين السُّفن والظعائن، فأيّن وجه الشبه بين الظعائن والأشجار ((فالظعائن متحرِّكة منسابة، وأشجار النخيل والدَّوم والأثل راسخة في أعماق الرِّمال ثابتة لا تزول، وقد اشتقُّوا منها معاني الدوام والأصالة والثبات))(1). وهذا التكرار لتشبيه الظعائن بالنخيل وغيرها من الأشجار(2) يمنعنا من العبور السِّريع على هذه الصورة أو تجاوزها، إنّها صورة تلحُّ على فكر الشّاعر، ولا بُدَّ من أبعاد تربط بين رحلة الظعن وذاك الشجر، ولا بُدَّ من عمق في التفسير يقرِّبنا من رؤية الشاعر للرحلة والتي يتلبَّسها الخوف والشكّ والحذر وعدم الاطمئنان للنتائج أو المصير ((قد نقول إنَّ الشاعر ما دام قد رأى في أشجار النخيل والدوم والأثل معاني البقاء والأصالة والثبات والخصب، فإنَّ زوال هذه الأشجار من أماكنها، أو بعبارة أخرى – أن يصبح الشاعر فيجد النخيل قد منع ثماره، أو يجد أشجار الأثل والدوم العظيمة قد تحرّكت ومشت ورحلت، بعد أن كانت الفيء الذي يستظلّ بظلِّه، والطعام الذي يسدّ رمقه، أن ترحل هذه الأشجار فمعنى ذلك الكارثة التي لا يتوقَّعها، والمصيبة التي يندبها، والفاجعة التي يذرف عليها الدَّمع تلو الدمع، فرحيل الظعائن فاجعة، كما أنَّ رحيل هذه الأشجار يعني الموت والهلاك))(3).

ولا أظنُّ أنَّ تفسير لوحة الظعائن يكتمل دون التوقُّف عند صاحب الرؤية –الشاعر– ودموعه المنسكبة، ولربَّما وجدنا بهذه الدُّموع بعض الإضاءة على اللوحة تعيننا على فهمها وتقديم التفسير لها.

---

(1) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ط1، ص43.

(2) ينظر امرؤ القيس: الديوان، ص141، ص44، عبيد بن الأبرص: الديوان، ص110، أبو دؤاد الإيادي: الأصمعيات، ص186، الطفيل الغنوي: الديوان، ص99، أوس بن حجر: الديوان، ص22، المرقش الأكبر: ديوان المرقشيين، ص68، عمر بن قميئة: الديوان، ص161–164، زهير بن أبي سلمى: شعره، ص263، لبيد بن ربيعة: الديوان، ص117، ص152، ص55–56.

(3) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص44.

قد نفهم أنَّ بكاء بعض الشعراء حزنٌ على الحبيبة الراحلة، وأنَّ هذه الدموع لا تحتمل أبعد من هذا التفسير، ذلك عندما يتوقّف الشاعر عند ذكر البكاء أو الدموع في بيت واحد من الشعر[1]، ولكنَّ الأمر قد يتجاوز ذلك إلى ما يشبه خلق لوحة مستقلَّة درسها بعضهم تحت اسم السانيّة[2] قد تنافس لوحة الظعائن وإن كانت متولّدة منها، أو بتعبير أدقّ هي البديل عنها، وإذا كان محورها المعنوي هو البكاء على الحياة أو التحوّل من مطاردة ماء المطر إلى ماء الآبار أو المياه الجارية في الجداول والأنهار؛ فإنَّ مرتكزها المادي هو النَّاقة التي شكَّلت وسيلة الرحيل للظعائن، ودارت عليها وعلى حمولها التشبيهات بالسُّفن والشَّجر، وأوحت بالهلاك والمجهول والضياع.

إنَّ الشاعر الذي يرفض الانتماء للطَّلل على أنّه دورة من دورات الظعن الرَّاحلة ويرفض الظعن على أنّها نمط معيشي أو حركة في سكون الفكر يؤدّي إلى الهلاك والضياع في شعاب الصحراء وفيافيها، مطالب بتقديم البديل، ويوم حاول تقديم البديل للطَّلل اعتمد الوسيلة نفسها التي طلبتها الظعائن أي ماء المطر، ومن ثمَّ كان الارتحال لعدم الديمومة وحدوث الانقطاع الذي يولِّد الجدب والقحط، وهو أمام تجربة أخرى، ويقدِّم بديلاً آخر، إنّه الاستقرار ولكنّه في هذه المرّة يوجد عامل الاستقرار، إنّها الحياة الدائمة، فيحوّل الناقة الظاعنة إلى ناقة سانية.

إنَّ حركة الناقة في اللّوحة الأولى – لوحة الظعن – تسير باتّجاه المجهول وتكون ضرباً من المغامرة أو المفايلة واللعب والاحتمال، ومن ثمَّ عدم الاستقرار النفسي والمادي والمتولِّد في كليته من عدم الاستقرار الوجداني والفكري. أمّا في اللّوحة الثانية، فإنَّ حركة السانية تدور في مضمار معلوم ومحدّد، ولهدفٍ واضحٍ وملموس؛ إنّه نتح الماء، أو بتعبير أنسب نضح الماء، واستخراجه وتدفّقه في مجرى محدّد له، يوصله إلى الأرض التي تتحوّل إلى جنّة تدبُّ فيها الحياة، تلك النى ينشدها الشاعر ويسعى في كلِّ مرّة إلى تحقيقها أو تحقيق ذاته من خلالها.

---

(1) ينظر: امرؤ القيس: الديوان، ص21، عبيد بن الأبرص: الديوان، ص81، عمرو بن قميئة: الديوان، ص108، بشر بن أبي خازم: الديوان، ص19، ص39.

(2) ينظر: د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص50.

تبرز هذه اللّوحة عند شاعرين من الرعيل الأوّل هما امرؤ القيس، وعلقمة الفحل، ولكنَّ الشعراء أو الشعر يتكامل وتتعاضد أمواجه في إخراج الرؤية الناضجة، فتأتي هذه اللّوحة أكثر نضوجاً عند زهير بن أبي سلمى، يقول:

كَأَنَّ عَينَيَّ فِي غَرْبَيْ مُقتَّلَةٍ مِنَ النَّوَاضِحِ تَسقِي جَنَّةً سُحُقَا
تَمْطُو الرِّشَاءَ فَتُجرِي فِي ثِنَايَتِهَا مِنَ المَحَالَةِ ثَقْبَاً رَائِداً قَلِقَا
لَهَا مَتَاعٌ وأَعْوَانٌ غَدَونَ بِهِ قِتبٌ وَغَرْبٌ إِذَا مَا أُفْرِغَ انْسَحَقَا
وَخَلْفَهَا سَائِقٌ يَحْدُو إِذَا خَشِيتَ مِنْهُ اللَّحاقَ تَمُدُّ الصُّلْبَ، والعُنُقَا
وَقَابِلٌ يتَغنَّى كُلَّمَا قَدَرَتْ عَلَى العَرَاقِي يَدَاهُ قَائِمَاً دَفَقَا
يُحِيلُ فِي جَدْوَلٍ تَحْبُو ضَفَادِعُهُ حَبوَ الجَوَارِي، تَرَى فِي مَائِهِ نُطُقَا
يَخْرُجْنَ مِن شَرَبَاتٍ مَاؤُهَا طَحِلٌ عَلَى الجُذُوعِ، يَخَفْنَ الغَمَّ والغَرَقَا[1]

((وقد رأيت وسمعت في هذه الصورة تعدّد العناصر التي تشاركت في تكوينها وإصدار حركاتها وأصواتها، من عنصر إنساني من العمال، وعنصر حيواني من النَّاقة، وعناصر ماديّة صنعها الإنسان من أدوات السانيّة والجدول والحياض، وعناصر الطبيعة في المسرح الطبيعي من ماءٍ وريحٍ وأرضٍ ونخيلٍ غرسه الإنسان وأنبتته قوى الطبيعة، ومن الضفادع المحبورة))[2]. بهذا وصف أحدهم أبيات زهير أو اللوحة فيها، ولكنَّني أودُّ معاودة الاستقراء لعلِّي استمنح النصّ جديداً؛ نتذكَّر بدايةً تلك الحياة التي حاول الشاعر إقامتها في الطَّلل – ولا أودُّ تكرار ما ذكرته – وإنَّما أشير للتذكُّر والرَّبط بأنَّ الشاعر هنالك اعتمد الخيال لتحقيق ما هو خيالي، حيث أقام الحياة مع الأوابد واعتمد على الطبيعة بمطرها كنقطة تدفُّق للحياة، ونتذكّر أنَّ العناصر الفاعلة جاءت من الطبيعة وأنَّها شكَّلت اللَّوحة أو معظمها، فلم يحالفه النجاح، وكانت رحلة الظعائن. أمّا في هذه اللَّوحة، فقد اعتمد الفكر في تغذية الخيال من أجل هندسة اللَّوحة، وأنَّ العنصر الفاعل فيها هو الإنسان، فتولد الفكرة من الدموع التي تخصُّ الإنسان، ثمّ تظهر أدوات هي من صنع الإنسان نفسه؛ الدَّلو (الغرب)، الرشاء، البكرة،

(1) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص66-69.

(2) محمد النويهي: الشعر الجاهلي، ج1، ص138.

الثقب، الرائد، القتب، ثمّ إنَّ الإنسان هو من يدير العمليّة وتحت سيطرته، وهو يعمل بيده، كما استخدم فكره وعقله قبل ذلك – في اختراع تلك الأدوات، وكما يظهر الإنسان وهو يتغنّى لنفسه وللطبيعة والنَّاقة، وهذا الغناء تعبير عن نوعٍ من الانسجام مع العمل وتحقيق المتعة، أو قل السعادة النفسيّة والتجانس والانسجام مع النفس والذَّات كفرد، ولفتة أخرى لم نعهدها فيما سبق وهي تعاون الإنسان مع أخيه الإنسان من أجل إنجاز العمل (السائق والقابل)، ولم تعد تظهر الحبيبة بصورة الظبية أو الظبية بصورة الحبيبة، فتلك الحياة وسط قسوة الصحراء كانت ضرباً من الخيال، أما هُنا فالوقفة مع الإنسان العامل الرَّجل (السائق- القابل) والمرأة العاملة الضفادع تشارك العمل وتشارك في السَّعادة والحبور وتحبو كما الجواري في العمل، والنتيجة داخل اللوحة حياة مستقرَّة في نموّ وخصب (جنةً سحقاً).

وعلى الرَّغم من هذه الرؤية والبديل، إلاّ أنَّ الشاعر يرتدّ إلى طرفه دون هدفه ((وفي نهاية مشهد الظعائن يصوِّر الشاعر إحساسه بعدم القدرة على امتلاك المرأة [الحياة] من جديد، وهذا ترسيخ للتعارض القائم بينه وبين تلك المرأة [رؤية الحياة]، ومن أجل هذا يعود الشاعر إلى تصوير هذه الظعائن بصورة حركيّة قويّة تنبئ عن أنّ إمكانيّة التلاقي أضحت مفقودة))(1).

ولعلَّها الحقيقة التي يراودها الشاعر عن نفسها، إنَّه يقدِّم للحياة جميع البدائل الممكنة والمتاحة لديه ليتوحَّد معها أو تتوحَّد معه، أو على أقلّ تقدير أن يتمكَّن من التوحُّد مع ذاته، والتخلُّص من تشظّياتها وقلقلها؛ إنّه القلق من الدَّهر الذي يجري ساحباً الحياة من خلفه ومن تحت أقدام جميع الأحياء، إنّه يلوِّح برايات الموت في كل حركة وفي كل رحلة، إنّه المجهول والغيبي أكثر من المكان الذي قد يتفوَّق عليه الإنسان، ولكنَّه يبقى عاجزاً أمام الزَّمن الذي يمتلك كل مفاجأة وكل ما هو مخيف، فالصحراء والبحر وطأهما الإنسان وسار فيهما في رحلة الظعائن، ولكنَّ الخوف يكمن بين جنبات الزَّمن القادم، ومن هنا كان الخوف المتلبِّس في الشّاعر، وكانت نظرته

(1) د. موسى ربابعة: قراءة النص الشِّعري الجاهلي، ص85.

لرحلة الظعائن على أنَّها الحقيقة الزائفة ((التي تبعث في النَّفس الهمَّ والغمَّ واليأس والقُنوط))[1].

2.4 رحلة الشاعر:

وعند محاولة تفسير رحلة الشّاعر، نتجنَّب تكرار مقولتي ابن قتيبة[2] وابن رشيق[3] اللَّتين تعتمدان النفعيّة المادية القريبة وراء ذكر الشاعر لهذه الرحلة، فقد وصلنا مع رؤية الشاعر الجاهلي إلى ما هو أبعد مرمىً من تفسيرهما.

لقد تعرَّض الشاعر لصدمتين – أو هكذا يبدو لنا– الأولى: عندما جاء الطَّلل ولم يجد فيه سوى عظام نخرة، فحاول أن يكسوها لحماً، ولكنَّ الصَّدمة الثانية لم تمهله؛ إذ روّعه رؤية الظعائن التي شالت، وشطَّ بها النوى، فتحسَّر وتساءل وبكى وتوجَّد، ثمّ إنّه لملم هذه الدُّموع وتلك الزفرات، وراح يطوي الفيافي في إثر القوم الرَّاحلين، يرقبهم تارة عن بُعد حتى يخالهم نخيلاً يرقص في السَّراب على رؤوس الأكام، وأخرى يقترب حتّى يبصر الحلي التي تلوح في جياد الحسان والعيون خلف الوصاوص، وهو في ذلك كلّه،س يرى الموت يتقاذف الظعائن والموج يقلِّبها والملاح يجور طوراً ويهتدي، والطّير تنوش الهوادج، والأسماط والكلل مشاكهة الدّم أو هي كنجيع الذبيح، وحتّى عندما تنزل في مقام للرَّاحة ويستبشر الشاعر بحلول الحياة، يأتي الحب أحمرَ يشي بالدَّم[4] الذي ما فارقت صورته خيال الشاعر.

هذا هو المخاض الذي ولدت منه أو فيه رحلة الشاعر، وقبل أن نبدأ حديث الرحلة أو تفسيرها، ربّما جاز لنا العودة وتأمُّل هذه الصورة، وإفرازاتها على الشاعر، ونعترف أنّه انسلخ عن مجتمعه ولو فكريَّاً؛ فالمجتمع يشخص أمام ناظريه في أمرين: طلل غدى عظاماً تصفر فيها الرِّياح، وظعن تتكفأ فيه الأمواج، في الأمر الأول تحقّق الموت، وفي الثاني يسير إليه، ومن بين هذين الأمرين، أو من بين الموت والموت

---

(1) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص271.

(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص28.

(3) ابن رشيق: العمدة، ج1، ص151.

(4) قول زهير: (كأنَّ فتات العهن في كلِّ مَنْزِلٍ نَزَلْنَ بِهِ حُبُّ الفَنَا لَم يُحَطَّم)
شعره، ص13.

يختار الشاعر الرحلة، ونستطيع القول: إنّه اختار الهرب أو الفرار من دائرة الموت، والسؤال الذي نعثر فيه عند الخطوة الأولى: هل استطاع الشاعر التخلُّص من فكـرة الموت المسيطرة عليه؟ وسؤال آخر قبل الخطوة الثانية: هل تخلّى الشاعر عن رؤيته في الاستقرار أو الحضارة؟ وسؤال ثالث قبل النهوض من الثانيـة: أمـا زال يمتلـك الشاعر أملاً في الحياة ويحتفظ بحبّها؟

أعتقد أنَّ الأسئلة الثلاث هذه هي مفاتيح الرحلة، وخلف تلك الأبـواب يكمـن تفسيرها. وقد دأب الشعراء على تكرار عبارة في بداية الرحلة، أو هم يتَّخـذون مـن هذه العبارة مفتتحاً لحديث الرحلة، وتعليلاً لها، وهنالك مقاربة بـين الـشعراء فـي صياغة هذه العبارة كقولهم: ((وقد أُسـلي همـومي ...))[1]، ((وكنـت إذا الهمـوم تضيفتني...))[2]، ((فسل الهمَّ عنك...))[3]، ((ولقد أربت على الهُموم...))[4]، ((وهـم قد نفيت...))[5]، ((وإنّي لأمضي الهمَّ عند احتضاره...))[6]، ((ولقد أُسلي الهمَّ حـين يعودني...))[7]، ((وقد أتناسى الهمَّ عند احتضاره...))[8]. هؤلاء وربَّما غيـرهم مـن الشعراء ألقوا بأنفسهم في جوف القفار يجوبونها تسلية ودفعاً للهمّ، فأي همٍّ هذا الـذي يدفعهم لبذل مهجهم في سبيل التخلُّص منه؟!

إنَّ استرجاعاً بسيطاً لبدايات قصائد الشعراء يذكِّرنا بأمر، أخال أنّنا لم نتنبّه له؛ وهو أنّ التوقُّف حالة طارئة في حياة الشاعر – داخل النص – تكون الأولـى عنـد الطَّلل، وتفيدنا تعابيرهم بأنّهم كانوا في حالة حركة قبل ذلـك (قفـا) .. (عوجـا) ..

---

(1) عبيد بن الأبرص: الديوان، ص103.

(2) عمرو بن قميئة: الديوان، ص135.

(3) المثقّب العبدي: الديوان، ص60.

(4) أوس بن حجر: الديوان، ص129.

(5) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص288.

(6) طرفة بن العبد: الديوان، ص20.

(7) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص39.

(8) المصدر نفسه، ص70، ص137.

(وقفت)[1]، ثمَّ ينطلق وراء الظعن، ولا أدري إنْ كان هنالك وقوف، حتّى يبتدئ الرحلة الجديدة على الناقة أو معها، وربَّما هو تغيّر اتجاه –فقط– عن الظعائن، فهل كان كل هذا الترحال بسبب الهموم..؟ وهنا يعود السؤال السابق للظهور؛ ما هذه الهموم؟! ولعلَّ هذه الهموم هي نفسها تلك القضايا التي شغلت الشاعر والمتمثّلة في فكرة الموت وحب الحياة وأملها والاستقرار والرحيل، ولكنّنا كشفنا الغطاء – في بداية هذا الفصل – عن إدراك الشاعر لتحقّق الموت وحتميّته، وإذا كان يرى الموت والهلاك في الرحيل، كما في رحلة الظعائن، فكيف يختار الرحلة ويعزف عن الاستقرار وهو حلمه الذي لابَسَ رؤيته؟

وقد تبدو الأُمور تسير في طريق مسدود من خلال هذه الأسئلة، وأنَّ التفسير قد يصبح أكثر غموضاً من الشعر نفسه، ولكن لا تثريب علينا لو ابتعدنا قليلاً ريثما يهدأ غبار هذه الهموم، فقد فطن الشاعر نفسه لصعوبة الرؤية داخل هذا الظرف الذي أحاط قتام الهُموم، فيصبح اللبيب فيه حيراناً، وقد تكفَّل أحدهم بمنحنا هذه الإضاءة في قوله:

وَقَدْ أَتَنَاسَى الْهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ   إِذَا لَمْ يَكُنْ فِيهِ لذِي اللُّبِّ مَعْبَرُ[2]

فالهموم تحدق بالشاعر من كل اتجاه وفي كل وقت، وتحوَّلت من وسيلة إعاقة إلى دافعيّة للحركة والترحال على المستوى الظّاهري، أمّا على المستوى الباطني فإنَّ هذه الهموم قد شكَّلت عائقاً في الحركة الفكرية للشاعر، أو هي عائق أمام تحقيق الرؤى التي يأمل الشاعر تحقيقها، وقد تشكِّل هذه الهموم الرؤى المضادّة لرؤية الشاعر، وتتمثَّل هذه الرؤية المضادّة في الطلل والظعن، والرحيل نفسه.

ومن هنا جاء اعتقادنا بأنَّ القصيدة الجاهليّة بوتقة أذاب فيها الشعراء همومهم، أو بتعبير أدقّ هي مرجل نفخوا فيه همومهم لإنضاج القضايا الفكريّة التي شغلت عقولهم، وراح كل منهم يعالج طرفاً من القضية، أو يرعى الجزء الذي أنجز من قبل وينفث فيه الرُّوح من طرف خفيّ، ومن ثمّ ظهر عملهم وكأنَّ الآخر يجترّ جهد الأول،

---

(1) ينظر الصفحات الأولى من الفصل السابق.

(2) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص70.

وما كان أمرهم كذلك، إنَّما هو إحياء وسهر ومراعاة لفكر قضَّ عليهم مضاجعهم، فما الطَّلل والظعن إلاّ معادل موضوعيّ لقضية فكرية؛ إنّها فكرة المصير على مستوييه البعيد بعد الموت، والقريب المتمثّل في جدليّة الموت والحياة، وقد يتمثَّل الموت في الزّمن الذي يحارب الحياة وينقصها كل يوم، أمّا الحياة، فقد رآها الشاعر في الاستقرار الذي لم يستطع تحقيقه يوم وجد نفسه متوحِّداً لا يجد ما يداريه بعد رحيل الظعن، فينفض يده من غبار ذاك الطَّلل، ويشيح بوجهه عن تلك الظعائن الذاهبة إلى الموت، ويتلفَّظ عبارة اشتهرت عند الشعراء: ((فدع ذا))[1]، ((فدع عنك هذا))[2]، ((فدعها))[3]، ونلمس الحزم في هذه العبارات والتصميم على أمر آخر؛ إنّه ((رجل مجدّد فإنّه بعدما نظر إلى تهديد الوجود بجرأة أكيدة، اكتسب نشاطاً جديداً وعزماً قوياً))[4]، ويتمثّل هذا العزم في الرحلة المضادة لرحلة الظعن، ويتَّخذ من النَّاقة رفيقاً له في الرحلة ((وهذه الحركة من أغمض مظاهر الناقة وأقربها إلى التماس الطهارة من نجس الطلل. فالناقة تسير على الدَّوام لأنَّ الشاعر أو الإنسان يريد أن يثق في أنّه موجود))[5]، وتشكِّل حركتها ((أداة أو معبِّراً لتحقيق الممكن، لكن ينبغي التنبُّه إلى أنَّ الناقة هي الذات الشعريّة نفسها، التي يقودها الوعي الشعري الفاعل والمتطلِّع إلى تحقيق الممكن منذ الآن، تحرُّراً من سلطة الطلل – الدهر – الوعي السكوني))[6]، ومن ثمَّ ((رمزت هذه الناقة للبقاء))[7]، وكانت ((رمزاً للإرادة الإنسانيّة التي تقتحم الأهوال من أجل تحقيق الآمال، ويحشد الشاعر للنَّاقة كل صفات القوة والقدرة على

---

(1) امرؤ القيس: الديوان، ص46.

(2) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص119.

(3) امرؤ القيس: الديوان، ص71، علقمة الفحل: الديوان، ص37، الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص309.

(4) فلتر براونه: الدجوديّة في الجاهليّة، ص161.

(5) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص162.

(6) د. هلال الجهاد: فلسفة الشعر الجاهلي، ص150.

(7) د. محمد عبد الله: المعاني المتجدّدة في الشعر الجاهلي، ص311.

التحمُّل وكأنّه يتحدّث عن ذاته))[1]، وقد لا نستغرب هــذا الاهتمــام بالنَّاقــة، فهــي ((شريكة العربي في مسرَّاته وأحزانــه، ومعوانــه علــى بلــوغ مآربــه وإمــضاء همومه))[2].

ومن خلال هذا الاستعداد للرحلة، والاختيار للرفيق أو الوسيلة وصفاتها تتبدَّى لنا الحقيقة، فلم ((تكن رحلة الشاعر آنذاك ضرباً من اللّهو، بل كانت فــي ظاهرهــا معلنة الأهداف، وفي حقيقتها تعبّر عن نوازع النَّفس الإنسانيّة إلى البقاء، أو في أقــل تقدير لإدامته أطول مدّة ممكنة))[3]، وقد أدرك الشاعر أنّه ((لن يحقّــق شــيئاً إلاّ إذا اقترن ذلك بالإرادة، وهي للإنسان أداة دفاع عن بقائه، والإرادة تعني القدرة وتعنــي الصِّراع؛ لأنَّ في الإنسان إرادة قادرة على الصِّراع في سبيل البقاء))[4].

والحقيقة الماثلة أمامنا هي عجز الشاعر عن التخلُّص مــن ذلــك الانــشغال الفكري، وأنّه في اللحظة التي يحاول فيها التملُّص من هذه الهموم بركوبه الراحلــة، نجده وقد جمع كل هذه المتضادّات ووضعها على رحله قبل أن يعتليه، بــل يجعلهــا جزءاً من كيان الناقة المعادل الموضوعي لذاته.

يفرُّ الشاعر من الموت ولكنّه يجعله جزءاً من ناقته يسير معــه حيــث ســار، ويحلّ في محلّه وتعريسه؛ فالناقة ألواح أران، إنها خنجر مغروس في خاصرة الشاعر لا يزاوله يذكِّره بالموت عند أدنى حركة، الحركة هي الرحلة، والرحلة هي المــوت، أليس هذا ما رآه الشاعر في رحلة الظعائن؟ حاول الشاعر تناسي الهمَّ أو الخروج من أقطار الدائرة وتجاوز محيطها، أوهمنا أنّه يسيطر على الحياة، أو أنّــه ينالهــا بعــد الخروج من تلك الأماكن التي أصابتها اللعنة برحيل الظعن والنار والشمس، وحــاول أن يصف ناقته بالقوة وأنّها تسابق دعوات الحياة:

---

(1) د. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنيّة في الشعر الجاهلي، ص172.

(2) محمد عبد العزيز الكفراوي: الشعر العربي بين الجمود والتطوُّر، دار النهــضة، القــاهرة، 1958، ص37.

(3) د. عبد الرزاق الدليمي: هاجس الخلود في الشعر العربي، ص278.

(4) المرجع نفسه، ص281.

أَمُـــونٍ كَـــأَلْوَاحِ الإِرَانِ نَـــصَأْتُهَا   عَلَى لاَحِبٍ كَأَنَّـهُ ظَهْـرُ بُرْجُـدِ[1]
أَمُونـــاً كَـــدُكَّانِ العِبَـــادِيِّ فَوْقَهَـــا   سَـــنَامٌ كُجُثْمَـــانِ البَلِيَّـــةِ أَتْلَـــعُ[2]

((في هذه الصورة الموجزة يرسم الشاعر للناقة وجهـين متناقـضين: فهـي الحياة وهي الموت، ويجسِّم الشاعرُ المصير المُنتظر لراكب الناقة بـ (التابوت) ومـا على الرّاكب إلاّ انتظار قدره في رحلة الضياع، والشاعر يحسّ فظاعة المصير الذي ينتظر المرتحلين فيجهز لهم الأكفان))[3].

وإذا كان للشعراء اهتمام في أوصاف الإبل، فلا أعتقد أنّه يصوِّر لنا ناقـة أو يفاخر بقوَّتها، وإنَّما يجيء بهذه المسمّيات ليقرِّبنا من الفكر أو لتحويل ما هو معنـوي لآخر ملموس، أو هي منطقة اللاوعي التي تخرج عن سيطرة الشاعر فتظهر ما هـو كامن في نفسه يداريه عن العيون ((الناقة تحمل صاحبها كما يستوعب التابوت الميِّت، الناقة من هذه الوجهة ليست هي الإنسان الذي يريد أن يبتغي لنفسه القوّة والـسَّلامة، ولكنَّها أيضاً حياة أخرى معدّة للعبث بحياة الإنسان نفسه))[4].

وربَّما تكرّرت الصورة عند شعراء آخرين كقول أحدهم:

وَعَـــنْسٍ كَـــأَلْوَاحِ الإِرَانِ نَـــسَأْتُهَا   عَلَى لاَحِبٍ كَالْبُرْدِ ذِي الحِبَـرَاتِ[5]

وقد يفارق الشاعر الصورة، ولكنَّ الفكرة التي بنيت عليها الـصورة –فكـرة الموت الشاخص أمام ناظريه– لا تزاوله، تلحُّ على عقله الباطني، فلم يستطع عنتـرة

(1) طرفة بن العبد: الديوان، ص20، الإران: التابوت الكبير، النصأة: الزجرة، اللاحب: الطريق السهل الواضح، البرجد: الثوب المخطّط.
(2) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص92. العبادي: نسبة إلى العباد؛ وهم قوم مـن قبائـل شـتّى اجتمعوا على النصرانيّة، فانفوا أن يتّسموا بالعبيد، وقالوا نحن العباد وقد نزلوا بالحيرة، البلية: الناقة التي كانت تعقل في الجاهلية، تشد عند قبر صاحبها لا تعلف ولا تسقى حتّى تموت.
(3) د. أنور أبو سويلم: مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، ص26.
(4) د. مصطفى ناصف: دراسة في الأدب العربي، ص248.
(5) امرؤ القيس: الديوان، ص34، العنس: الناقة الشديدة، نسأتها: ضربتها بالمنسأة، ذو الحبرات: الثوب الموشّى.

التخلُّص من الفكرة عندما راح يشبِّه ناقته بالظليم، فجعله نعشاً يسير وتتبعه النعام تشيّعه:

يَتْبَعْنَ قُلَّةَ رَأْسِهِ وكَأَنَّهُ   حِدْجٌ عَلَى نَعْشٍ لَهُنَّ مُخَيَّمِ[1]

وقد تبدو الفاجعة بصورة أعمق؛ عند إعادة استقراء الأبيات السابقة، وتركيز الضوء على الطريق التي يسلكها الشعراء، فعلى الرغم من أنّهم يطرقون باب المجهول في صحراء متغيِّرة المعالم بسبب تحريك الرِّياح للرِّمال غير المستقرَّة، إلاّ أنّهم يجدون الطريق الواضح، وهنا نعود لقول سابق يفيد بأنَّ الشاعر يعالج فكراً وليس تصويراً فتوغرافيّاً للواقع المادي؛ إنَّ الطريق المعبَّد واضح المعالم، هو خوف الشاعر وإحساسه بالضعف أمام الزَّمن الذي يعيد كرة حياته وفقاً لنموذج سابق، فيسيطر عليه إحساسٌ عميق بالإخفاق وعدم القدرة على دفع القدر أو معالجة الظروف التي جعلته تكراراً لنمطٍ سابقٍ سار فيه مَنْ قَبْلَهُ حتى صارت الطريق واضحة المعالم ((على لاحب كأنّه ظهر البرجد))، ((على لاحب كالبرد ذي الحبرات))، إنّها الطريق التي لا يحيد عنها أحد، ويصبح السير فيها طباقاً كضرب الحافر على الحافر: ((... وأَتْبَعَتْ وَظيفاً، وَظيفاً فَوْقَ مَوْرٍ مُعَبَّدِ))[2]، ((... وَلاَحِبٌ لَهُ فَوْقَ أَصْوَاءِ المِتَانِ عُلُوبُ))[3]، ((عَلَى طُرُقٍ كَأَنَّهُنَّ سُبُوبُ))[4].

فِي لاَحِبٍ تَعْزِفُ جَنَّانُهُ   مُنْفَهِقِ الفِقْرَةِ كَالْبُرْجُدِ[5]

(1) عنترة بن شداد: الديوان، ص19، قلة رأسه: أعلاه، حدج: مركب النساء، النعش: الشيء المنقوش ويفيد معنى الجنازة.

(2) طرفة بن العبد: الديوان، ص20، الوظيف: ما بين الرسغ إلى الركبة، المور: الطريق، المعبد: المذلل

(3) علقمة الفحل: الديوان، ص40، المتان: جمع متن وهو الأرض الصلبة المستوية، الأصواء: جمع صوى وهي المكان المرتفع، العلوب: جمع علب وهو الأثر.

(4) المصدر نفسه، مختار الشعر الجاهلي، ص420. السبوب: جمع سب وهو شقة كتان رقيقة.

(5) المثقب العبدي: الديوان، ص29، منفهق: متّسع

إنّها طريق الرحيل أو نمط الحياة الذي أهلك آباءه وأجداده السابقين، يلتقي الجميع في المصير، ولكنّه لن يلتقي بالظعن الرَّاحل؛ فالطريق ((يجسِّم الصياع بصورة ظهر البُرْجُد، وهو كساء مخطَّطٌ لا تلتقي خطوطه))[1].

لقد أدرك الشاعر هذا المصير، ولكنّه لم يتخلَّ عن حُلُمِهِ في الحياة المستقرَّة، أو أنَّ هذا الانتظام في النَّسق الشعري يخفي في طيّاته فوضى عارمة، وتضارباً لا يكاد يتوقَّف في الأفكار، بين الرؤى والرؤى المضادّة، بين الأمل والواقع. إنَّه يحاول أن يوهمنا برغبته في طلب المجهول، ولكنَّه لا يستطيع إلاّ الإفصاح عن أمله في الوصول إلى الحضر؛ حيث الاستقرار والوصل والمغنم والحياة المبتغاة:

وَمِنْهُنَّ نَصُّ العِيسِ واللَّيْلُ شَامِلٌ   تَيَمَّمُ مَجْهُولاً مِنَ الأَرْضِ بَلْقَعَا
خَوَارِجُ مِنْ بَرِّيَّةٍ نَحْوَ قَرْيَةٍ   يُجَدِّدْنَ وَصْلاً أَوْ يُقَرِّبْنَ مَطْعَمَا[2]

وتكمن الضدِّيَّة في الأفكار بين دلالة البيت الأوَّل الذي وظَّف له الشاعر عدداً من الألفاظ التي تفيد صعوبة الرؤية البصريّة، وتتعمَّق الفكرة في الشطر الثاني، حيث المجهول وضعف الرؤية الفكريّة المحاطة ((بعملية تجهيل مقصودة، من خلالها أوقع الشاعر اختياره على مفردات تزدحم بالظُّلمة الكثيفة الممتدَّة، كما تزدحم بالعدميّة نتيجة التحرُّك إلى المجهول والضّياع))[3]. هذه هي الرؤية المضادَّة لرؤية الشاعر أو الفكر القديم الذي يحاول الشاعر نسفه وتغييره؛ فاللَّيل والظَّلام يعاكس الإبصار والإدراك وتحقيق الرؤية المتمثِّلة في المعرفة والتي تمثِّل السبيل لجعل الحلم والرؤية النظريّة واقعاً ملموساً. إنَّ الضديِّة السابقة تعمل ضدّ الإبصار والمعرفة والرغبة في الاستقرار الذي يرنو إليه الشاعر، ولم يستطع الشاعر إخفاء هذه الرغبة، أو أنّ المعوقات والصعوبات لا تفقد الشاعر طموحه وأمله في تحقيقها، فجاء البيت الثاني تعبيراً عن هذا الطموح الذي حاربه البيت الأول والذي يعبِّر عن الدخول في الصحراء (الأرض البلقع) والتي يكتنفها المجهول والظلال والليل، في حين يوفِّر

(1) د. أنور أبو سويلم: مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، ص26.

(2) امرؤ القيس: الديوان، ص79، نصُّ العيس: ركوب الإبل في الليالي المظلمة، البلقع: الأرض المقفرة.

(3) د. محمد عبد المطلب: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، ص281.

البيت الثاني الخروج من هذه المصاعب المختزلة في لفظة واحدة (البرية) والتحـرُّك نحو الأمل والاستقرار (القرية)، وتظهر الرغبة في التجديد والتكامل والاقتراب مـن الأهداف الشَّاخصة في الشطر الثاني.

وربَّما تبيَّنا نزوع الشاعر لفكرة الحضارة والاستقرار والعمل اليدوي من خلال تلك الصفحات الممنوحة للناقة، ورؤية الشاعر ((للناقة ليست رؤية البدوي الذي يراها الرفيق والأنيس والصَّاحب فحسب، وإنّما كان يراها وسيلة إلى (بناء الحـضارة)، أو هو يستعين بقواها الحضارية في مقاومة البداوة ويُهَيِّئُ نفسه عندما يمتطيهـا للتغلُّـب على الضعف والعجز والخوف))[1].

وفي دراسة أحد الباحثين لمعلّقة طرفة، يقول: ((أمّا مظاهر الحـضارة فهـي أكثر بروزاً ووضوحاً في صورة النَّاقة:

يعرض من البناء: القصر المنيف الممدّد، وقنطرة الرومي المقرمدة، والـسَّقف المسندة.

ومن الصناعة والتجارة: علاة القَين، والمِبْرد، والبرجـد (الكـساء المخطّـط) والمسرد (المخرّز) والقميص المقدّد، والسفن البوصيَّة، والورق (قِرطـاس الـشَّآمي) وجلد الأحذية (السبت اليماني) والمرآة (الماوية) والتابوت (ألواح الإران).

ومن الزراعة: دِلاء البئر (بسلمي دالج) والماء المنبثق من الصُّخور (مـواردُ من خَلْقاء) و(صَخرة قَلْتِ موردِ).

وتشير السفن المصعَّدة في دجلة إلى التجارة))[2].

ويمكن ربط صورة الزِّراعة هنا بصورة السانية في لوحة الظعائن والمنبثقـة عن دموع الشَّاعر التي سبقت هذه الرحلة، ويتَّضح مدى تـرابط القـصيدة الجاهليّـة وامتداد فكر الشاعر عبرها، وأنَّ الرحلة لم تسلبه رؤيته في الاستقرار الـذي يـسعى لتحقيقه أو يأمل ذلك، كما أنَّ فكرة المعتقد الديني بقيت تشغله، ويبـدو أنَّ فكـره لـم يستقرّ في هذا الجانب، فقد يغادر النَّار وموقدها، وقد تخطر في بالهِ النـواقيس رمـز المسيحيّة، ولكنّه يعرض عنه ويقرنه بصوت البوم رمز شؤم عند العرب:

(1) د. أنور أبو سويلم: مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، ص24.

(2) المرجع نفسه، ص23.

تَركْــتُ بِهَــا لَــيْلاً طَــوِيلاً وَمَنْــزِلاً   وَمُوْقَــدَ نَــارٍ لَــمْ تَرُمْــهُ القَــوَابِسُ
وَتَــسْمَعُ تَزْقَــاءً مِــنَ البُــومِ حَوْلَنَــا   كَمَا ضَرَبَتْ بَعْدَ الهُدُوءِ النَّــوَاقِيسُ[1]

وربَّما حنَّت ناقة الشاعر لصوت النواقيس:

حَنَّتْ قَلُوصِي بِهَــا وَاللَّيْــلُ مُطَّــرِقُ   بَعْدَ الهُــدُوِّ وَشَــاقَتْهَا النَّــوَاقِيسُ[2]

أمّا حسّان بن ثابت فيفزعه صوت النواقيس:

بِتْنَــــا بِــــدَارَةِ جَوَّاتَــــا يُفَزِّعُنَــــا   صَوْتُ الدَّجَاجِ وَأَصْوَاتُ النَّوَاقِيسِ[3]

ونجد وصفاً لها عند شاعرٍ آخر يذكر حرص العاملين عليها فلا يغفون عنها:

صَوْتُ النَّوَاقِيسِ فِيــهِ، مَــا تُفَرِّطُــهُ   أَيْدِي الجَلاَذِي وَجُوْنٌ مَــا يُغَفِّيِنَــا[4]

ويبدو أنَّ الشاعر يقتسم هذه الهموم مع ناقته، أو يتراءى له فــي لحظــةٍ مــن اللحظات أنّها تحمل الفكر نفسه الذي يعاني منه ويعاني في تحويله من المحال النظري للواقع المعاش، ومن هنا كانت الناقة تتحسّس الطريق معه وتشقّ المجهول لتنتقل إلى المعروف، أو من الجهل إلى المعرفة، ومن الضّياع إلى الاستقرار:

قَطَعْــتُ إِلَــى مَعْرُوفِهَــا مُنْكَرَاتِهَــا   بِعَيْهَمَــةٍ تَنْــسَلُّ، واللَّيْــلُ هَــاكِعُ[5]

((إنّها تدفع الحصى باستمرار أو تفسح أمامها الطريق، ومعنى ذلــك أنّــه لا حياة إلاّ بمدافعة الضغوط التي تتعرَّض لها))[6]، وفتح طريقها يعني طريق الــشاعر وتكشف رؤيته للأشياء والعالم من حوله:

---

(1) المرقش الأكبر: ديوان المرقشين، ص57.

(2) المتلمس الضبعي: الديوان، ص82، والحقيقة أنَّ الشاعر هو من يحنّ إلى بلاده التي رمز لها بالنواقيس، أو أنّ الشاعر يتوحّد مع الناقة، يقول د. وهب روميّة ((وناقة المتلمس بعض منــه وحكايتها طرف من حكايته))، ينظر الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص84-85.

(3) حسّان بن ثابت: الديوان، تحقيق بدر الدين الحاضري ومحمد حمامي، دار الشرق العربــي، بيروت، ط1، 1991، ص114، ولم أعثر عليه في النسخة المعتمدة في الدراسة.

(4) تميم بن أُبي: الديوان، ص321، الجلاذي: خدام المعبد، الجون: المــصابيح ســمّيت بــذلك لبياضها، ما يغفينا: ما ينطفئن.

(5) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص89.

(6) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص112.

تُطَـــايرُ ظِـــرَّانَ الحَـــصَى بِمَنَاسِـــمٍ صِلابِ العُجى مَلثومُها غيرُ أمعَــرَا
كأنَّ الحَصَى مِــنْ خَلْفِهَــا وَأَمَامِهَــا إذا نجلَتــه رِجلُهــا حَــذْفُ أعــسَرَا
كَـــأَنَّ صَـــلِيلَ المَـــرْوِحِينَ تَـــشُذُّهُ صَـــلِيلُ زُيُـــوفٍ يُنْتَقَـــدْنَ بِعَبقَـــرَا[1]
كَـــأَنَّ نَفِــــيَّ مــــا تَنفِــــي يَــــداها قِـــذافُ غَرِيبَـــةٍ بِيَـــدَيْ مُعِـــينِ[2]
كُمَيْـــتٍ كَنَـــازِ اللَّحْـــمِ أَوْ حِمْيَرِيَّـــةٍ مُوَاشِـــكَةٍ تَنْفِـــي الحَـــصَى بِمُلْـــثَّمِ
تَـــشُبُّ إِذَا مَـــا أَدْلَـــجَ القَـــوْمُ نِيـــرَةً بِأَخْفَافِهَا مِنْ كُـــلِّ أَمْعَـــزَ مُظْلِـــمِ[3]
مَرِحَتْ وَطَاحَ المَـــرْوُ مِـــنْ أَخْفَافِهَـــا جَـــذْبَ القَرِينَـــةِ لِنَجَـــاءِ الأَجْـــرَدِ[4]
فَتَـــرَى المَـــرْوَ إِذَا مَـــا هَجَّـــرَتْ عَـــنْ يَـــدَيْهَا كَـــالفَرَاشِ المُـــشْفَتِرْ[5]
وَتَـــصُكُّ المَـــرْوَ لَمَّـــا هَجَّـــرَتْ بِنَكِيـــبٍ مَعِـــرٍ دَامِـــي الأَظَـــلْ[6]

وعند الوصول لظرفي الرحلة: المكان والزّمان، فإنّ دراستهما تعمّق ما ذهبنا إليه، وأعتقد أنَّ الدراسة المتفحِّصة تنفي ما ذهب إليه الباحثون من فخر الشاعر لقطعه الفيافي والقفار[7] والوصول إلى مظان المياه الآجنة[8] تحفر السباع أطرافه وتعوي حوله الذئاب، قد يبدو هذا الظرف المخيف المرعب مجالاً للفخر في مستواه القريب،

(1) امرؤ القيس: الديوان، ص46.
(2) المثقب العبدي: الديوان، ص62، النفي: التطاير، قذاف: ما يقذف ويرمي، المعين: الأجير.
(3) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص137، مواشكة: سريعة النجاء خفيفة.
(4) المتلمّس الضبعي: الديوان، ص142.
(5) طرفة بن العبد: الديوان، ص42.
(6) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص139.
(7) ينظر امرؤ القيس: الديوان، ص129، ص146، عبيد بن الأبرص: الديوان، ص99، ص39، لبيد بن ربيعة: الديوان، ص139، ص58، طرفة بن العبد: الديوان، ص30، ص259، المتلمس الضبعي: الديوان، ص101-102، كعب بن زهير: الديوان، ص89، ص118، ص127، الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص50، ص130، ص224، ص240، ص257، ص295.
(8) ينظر عبيد بن الأبرص: الديوان، ص23، عمرو بن قميئة: الديوان، ص43، حفاف بن ندبة: الديوان، ص35، زهير بن أبي سلمى: شعره، ص294، النابغة الذبياني: الديوان، ص37، الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص296.

ولكنَّ السياق الذي يتضمّن الأبيات المعبِّرة عن هذا الظرف يفيد غير هــذا، إنَّ هــذه الصورة تشكّل معادلاً موضوعياً لتلك الهموم التي تعترض الشاعر في حياته ويغوص غمارها ويحاول تجاوزها في هذه التنوفة المهلكة الجرداء، ويكــرر الــشعراء ذكــر (الخَرْق)، ويذكر صاحب اللسان من معانيها ((الأرض البعيدة، والفلاة الواسعة سميت بذلك لإنخراق الريح فيها، ... كان فيها شجر أو أنس أو لم يكن فيها))[1]، ويصوِّرها الشعراء (بجوف العير)[2]، ويقول الشرَّاح أنّ الشاعر جاء بهذا التـشبيه لأنّ جــوف الحمار خالٍ؛ أي أنّه لا ينتفع به، والحقيقة أنّ الطَّلل ليس ببعيد من هذه البلاد أو هــذه الأوصاف، وعلى وجه الخصوص أن تستقرّ حالته كطلل ويخلو من الأنيس، كمـا أنّ الظعائن تقطع طريقها المجهول في هذه القفار، وبالتالي فإنّ الشاعر نفسه ما رحل إلاّ للتخلُّص من لعنة الطّلل، وآلام العذاب التي يراها في الظعن الراحل، وبرزت الناقــة ((وهي تنتقل بالشاعر من حالة اليأس والقنوط إلى حالة الأمن والــسَّلام والاســتقرار النفسي))[3]، ويبدو أنّها –الناقة– لن تنقله إلى السَّلام والاستقرار ولكنَّه الأمــل الــذي يسعى إليه، ويبقى هذا الطلل وتلك الظعائن شاخصة في ذهن الشاعر في تلك القفــار والفيافي التي تظهر كجزء من أجزاء القصيدة.

ويأتي ظرف الزَّمان مدعماً لهذه النظرة، فقد دأب الشعراء امتطاء الراحلة في توقيتين دون سواهما في الغالب، أمّا التوقيت الأول فهو الليل الهاكع المظلم[4]، وقــد ((جاء الليل معادلاً فنياً لهذه الهموم وهذه الآلام، وهــم لا يــستطيعون أن يتــصوّروا الهموم غروباً ناعساً ولا شروقاً نديّاً، وإنما تصوّروها ظلامــاً دامــساً يثيــر القلــق

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة (خرق).

(2) امرؤ القيس: الديوان، ص129.

(3) د. أنور أبو سويلم: مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، ص22.

(4) ينظر: بشر بن أبي خازم: الديوان، ص89، الليل الهاكع: البارك المنيع، عبيد بن الأبــرص: الديوان، ص91، عميرة بن طارق: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص222، عمرو بن قميئة: الديوان، ص43، المتلمّس الضبعي: الديوان، ص82، الأعشى الكبير: شرح الــديوان، ص101، ص240، ص334.

والوجل))[1]، ويرتبط ليل الصحراء بعنصر آخر من عناصر السّماء تحسّسه الشعراء وتعلّقت أنظارهم به؛ هي النجوم التي ((تنير الصحراء للبدوي وتهديه إلى الطريق، لكنَّ الشعراء عرفوا النجوم بمفهوم أكمل وبحسّ شعري أدقّ ممّا نتصوَّر، عرفوها بوارق أمل تنير ظلمة الهموم وتدفع الشاعر لمواصلة رحلته المثيرة))[2].

وهذه الثنائيّة بين الليل المظلم الساكن من طرف والنجوم المتحرّكة في إشعاعها معادل للطَّلل للعالم والرؤية المضادّة المتمثلة في الطّلل والليل والهموم.

أمّا التوقيت الآخر الذي يختاره الشعراء في قصائدهم فهو وقت الظهيرة[3]، وقد لا يظهر فيه تشاكل مع ما ندّعي، ولكنّه في الوقت نفسه لا يبدو وقتاً مناسباً للرحلة؛ إذ ندرك ما تتّصف به الصحراء من مرارة شديدة ورمال لاهبة.

ولكنَّ السياق الذي يصور به الشعراء ظروف الرحلة، وصورة الصحراء من حول الراحلة المتحرِّكة تغري بإعادة استقراء الصورة، فكل شيء يبدو ثابتاً، الرياح والطير والحيوان. والشيء الوحيد الذي يتحرّك هو الشاعر وعلى مسافة منه يتحرّك السراب، هنالك فوق الأكام يبدو كالماء المترقرق يشي بالحياة ولكنّه صعب المنال كلما اقترب السائر رآه يرحل إلى الأمام، فهل نرى بالصحراء الساكنة؛ ريحها ونباتها وحيوانها معادل لنمط الحياة أو للفكر السّائد؟ و((هل كان الشعراء يتعلَّقون بآمال كاذبة لوصول الهدف؟ يبدو أنّهم يتشبّثون بأحبال من (سراب) فالحقيقة يعزّ منالها))[4].

ويذكِّرنا هذا الرحيل ساعة الظهيرة بشرب عنترة العبسي الخمرة في مثل هذه الساعة في قوله:

وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ المَدَامَةِ بَعْدَمَا   رَكَدَ الهَوَاجِرُ بِالمَشُوفِ المُعْلَمِ[5]

---

(1) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص70.

(2) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص71.

(3) ينظر: امرؤ القيس: الديوان، ص46، عمرو بن قميئة: الديوان، ص120، ص169، بشر بن أبي خازم: الديوان، ص87، لبيد بن ربيعة: الديوان، ص174، زهير بن أبي سلمى: شعره، ص259، الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص257، ص269.

(4) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص74.

(5) عنترة بن شداد: الديوان، ص34.

ولا أظنُّ أنَّ الشاعر شرب الخمر هذه الساعة حبَّاً في الخمر أو طلباً للمتعة والبهجة، وإنّما هو ((شرب يائس يبحث عن النسيان))[1]، وكذلك كانت الرحلة ساعة الظهيرة للخروج من دائرة الموت والهموم، وبحثاً على البديل المتمثّل في الاستقرار، وتخليص النفس من الانقسام بين الطّلل والظعائن، فهي ليست رحلة متعة؛ إنّها رحلة صراع بين قيم متوارثة وتجديد مأمول فيه، بين نمط معيشي سائد يرى فيه الشاعر مرتعاً وخيماً للموت، وبين دعوة ورؤى يحملها الشاعر رسالة للمجتمع، ويمتطي في رحلة الناقة ((وسيلة للتطهير من الألم؛ فهي المُخلِّص من الهموم الناصبة، والآلام المبرحة، والمخاوف المتراكمة))[2]، ولكنّه لا يستطيع الخروج من تلك الدائرة، دائرة الموت، وفي لحظة يحسّ أنّ الموت حلّ فيه فوق ناقته وأنّها لم توفّر له الحماية بل حملت الموت إلى جانبه أو بين جوانحه:

أَتَلَهَّى بِهَا الْهَوَاجِرَ إِذْ كُـــ ... ـــلُّ ابْنِ هَمٍّ بَلِيَّةٌ عَمْيَاءُ[3]

وأنَّ الناقة لم تستطع تخليصه من الهموم أو الوصول به إلى مبتغاه؛ بل أصبح فوق رحلها ميتاً لا يستطيع الفعل وأعمى لا يتبيّن الرؤيا؛ وإذن فإنّ ما فرَّ منه الشاعر قد لاقاه مرّة أخرى، لقد امتطى ناقة مسرعة للتخلّص من الحزن الذي وجده في المقطع الطّللي، وما أن اعتلى ظهر ناقته حتى وجدناه يطلّ على صورة الموت الزؤام، وما ذلك إلاَّ صورة الموت تتخلَّل نفس الشاعر))[4]. وقد يحسّ الشاعر بالفشل وعدم المقدرة على نقل أفكاره للمجتمع، وعند ذلك يتوجّه بعضهم إلى عقر الناقة[5] وكأنّه يحمّلها فشله، أو أنّ عقرها ((تمثيل رمزي لقتل البداوة وفكرة الرحيل والقيم الجاهلية، لذلك يأتي الشيخ المتزمّت الحريص على القيم والمثل والأعراف يلوم ويوبّخ

---

(1) د. أنور أبو سويلم: دراسات في الشعر الجاهلي، ص26.

(2) د. أنور أبو سويلم: مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، ص22.

(3) الحارث بن حلزة: الديوان، ص22، البلية: ناقة الشخص التي تعقل عند قبره بعد وفاته، يقرن رأسها إلى ذنبها، وتبقى كذلك إلى أن تموت.

(4) د. صالح مفقودة: الأبعاد الفكريّة والفنية في القصائد السبع المعلّقات، ص188.

(5) ينظر: طرفة بن العبد: الديوان، ص28-29.

على التحدّي وتعمّد الرفض للقيم الجاهلية))[1]، وقد نحسّ بنوعٍ من الصِّراع ((بين رغبة المجتمع في الإبقاء على الناقة ورغبة طرفة في عقرها، أمّا المجتمع فحريص على استقرار ما يتمتّع به من فهم ولا يستطيع أن يواجه القيم التي يعيش عليها، وأمّا طرفة فيقف موقف التحدّي من الشعور الديني السَّائد بين النَّاس))[2].

وربَّما فطن الشاعر لضيق المساحة التي تمنحها له النَّاقة للتعبير عن رؤيته، أو أنّها تضيق عن التنوّع الذي يراه الشاعر في ضروب الحياة أو الأنماط الحياتيّة التي تسود الصحراء، والاحتمالات التي يمكن عرضها؛ ولذلك نجده يعبر هذه الناقة إلى عدد من حيوان الصحراء، لتحمل هذه الأنماط الحياتيّة المختلفة.

((لقد ذهبت الدراسات التقليدية إلى أنّ الشاعر حرص على هذا التشبيه ليمنح ناقته سمتيّ السرعة أو الضخامة فحسب، وغفل أصحاب تلك الدراسات عن مسألة مهمّة وهي أنّ الصحراء حافلة بموجودات أخرى تتيح تقرير إحدى هاتين السمتين أو كلتيهما))[3].

ومن الواضح ((أنّ صورة الحمار والثور والنعامة توفِّر سمتيّ السرعة والضخامة معاً، ولكنَّ ذلك لا ينبغي أن يشغلنا عن حقيقة أخرى وهي أنّ كلا من هذه الوحوش انفرد بقصّة تداول الشعراء إطارها العام دون تغيير))[4]، وقد تتوحَّد بشكلٍ تكاملي، كل قصّة تقدِّم جزءاً من رؤية الشاعر للحياة الجاهلية، و((إنّ ثمةّ وحدة تسود الشعر الذي كان أهم مظهر من مظاهر نشاطهم الفكري وحياتهم العقلية، والفنية، تلك الوحدة التي يمكنك تسميتها وحدة الصِّراع من أجل الحياة))[5].

---

(1) د. أنور أبو سويلم: مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، ص38.

(2) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص170.

(3) د. محمود عبد الله الجادر: دراسات نقدية في الأدب العربي، دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل، ص29.

(4) المرجع نفسه، ص30.

(5) د. محمد زكي العشماوي: النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية، دار النهضة للطباعة والنشر، 1980، ص236.

يبدو أنَّ الشاعر قادر على صنع ما يريد فكرياً – على مستوى الشعر – سواء أكان ذلك بوعي وإدراك أم عبوراً للأفكار من منطقة اللاوعي فـــي لحظـــات تفجّــر القصيدة في جوف الشاعر، والشاعر لا يقدم خطاباً مباشراً، إنّه يــصوِّر ويبتعــد مـــا يستطيع عن المباشرة، ومن ثمّ كان للشعر عددٍ من القراءات توازي تلك المــستويات التي يُظهرها سياق النصّ، والقراءة التي نبتغيها هي ((عملية تتمّ من خـــلال النظـــرة الكليّة للنص، ومن خلال محاورة النص بعد معايشته، ودون المعايشة والمحـــاورة لا يمكن التوصّل إلى نتائج مرضية، فالقراءة الجادّة هي تلك القراءة التي لا تلغي السلطة التي يمارسها النص على الدارس، هذه السلطة التي تجعل كل عنصرفعّال في الـــنص الأدبي يؤثّر فيه، ويوقظ في نفسه تأمُّلات يستطيع من خلالها أن يـــصل إلـــى اكتنـــاه القصيدة))(1).

يحاول الباحثون استقراء أفكار الشاعر من خلال أوصافه للناقة وما يضعه فيها من خطوط، ولكن عند الوصول لقصّة حيوان الوحش؛ فإنّ الشاعر يبتعد خطوة أخرى فلم يتحدّث عن نفسه من خلال الناقة أو من خلال حيوان الوحش مباشرة، وإنّما شـــبّه الناقة بحيوان الوحش المختلف كالحمار والبقرة والثور والنعامة، ثمّ راح ينشر فكـــره في قصة ذلك الحيوان، فالناقة لم تكن سوى حيلة يتّخذها الشاعر ليبتعد خطوة أخـــرى عن حديث الذّات، أو أنّها تمنحه قدراً من الحيادية – في المستوى الظاهري – ويعطي النصّ بعداً أعمق، يدفع المتلقِّي للتروِّي أثناء تناوله الدرس، وقبل ذلك مـــنح الـــشاعر نفسه مسافة كافية لعرض شرائح اجتماعيّة مختلفة أو مستويات وأدوار متنوّعـــة فـــي ذلك المجتمع الذي هو جزء منه ولكن يخالفه في نمط التفكير ورؤية الحياة والعالم.

ويمكن القول إنَّ الشاعر اتّخذ من قصص حيوان الوحش معـــادلاً موضـــوعاً لرؤيته لتلك الشرائح الاجتماعيّة، فـــ ((الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال في شكل فن تنحصر في إيجاد معادل موضوعي وبكلمات أخرى: مجموعات من الموضوعات

---

(1) د. موسى الربابعة: قراءة النص، الشعر الجاهلي، ص94.

والأوضاع وسلسلة من الحوادث تكون معادلة لذلك الانفعال الخـــاص، وأنّ الحتميّـــة الفنيّة تكمن في هذه المقدرة التامة للعنصر الخارجي على التعبير عن الانفعال))[1].

وبهذه الطريقة يمكن فهم حديث الشعراء عن الحيوان ((إنّهم لا يقصون أخبـــار هذه الحيوانات رغبة في القص وحده، ولا يصوّرونها في كـــل أحوالهـــا حبّـــاً فـــي التصوير فحسب، ثمّ هم لا يكرّرون هذا القصّ وذلك التصوير عشقاً للتكرار وانبهاراً به، ولكنهم يفعلون ذلك كله استجابة لحاجة مقيمة لا تبرح النفس، إنّهم يحـــسُّون ثـــمّ يتأمّلون ويفكِّرون ثمّ ينصرفون إلى القصّ والتصوير والإعادة))[2].

ويعمد البحث إلى دراسة ثلاثة من قصص الحيوان هي: قصّة حمار الـــوحش، وقصّة البقرة الوحشيّة، وقصة الثور الوحشي.

3.4 حمار الوحش:

يكرِّر الشعراء قصّة حمار الوحش، وربّما فاقت قصص الحيوان الأخرى فـــي عدد تكرارها[3]، وقد استبعدنا فيما سبق ذلك التفسير السطحي والذي يـــدّعي رغبـــة الشاعر في إظهار ما تمتاز به ناقته من سرعة، فاستبطان النصّ، والمعالجة المترويّة للنصوص الهائلة التي تضمّنت هذه القصّة عند الشعراء، تظهر عمقاً أبعد من ذلك.

إنَّ الشاعر الذي يخرج من دياره غارقاً في هموم مجتمعه، ومحمَّـــلاً بـــرؤى وأفكار تجعله يهذي في تلك المشكلة التي أفقدتـــه أشـــياءه كلَّهـــا: الأهـــل والـــوطن والاستقرار والاطمئنان والرَّاحة، إنّه يعيش همَّاً يفوق التفكيـــر فـــي ســـرعة النَّاقـــة وضخامتها، إنّه يعيش صراعاً مع نفسه ومع المجتمع، أو هو موزَّع بين الموت مـــع المجتمع الذي يحمل فكراً حياتياً يؤول به إلى السقوط والهلاك، وبين ما وصل إليه هو من فكر وطموح ورؤى وأمل في الاستقرار والتصالح مع النفس والآخر، بين إمكانيّة تحقيق هذا وإمكانيّة الانسجام أو عمل مصالحة مع ذلك، ومن هنا فإنّه لا يـــستطيع أن

---

(1) د. حسام الخطيب: محاضرات في تطوّر الأدب الأوروبي، ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقديـــة، مطبعة طريف، 1975، ص463.

(2) د. وهب روميّة: الرحلة في القصيدة الجاهليّة، ص127.

(3) وقد أشار إلى ذلك د. أنور أبو سويلم في كتابه: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص181.

يقتلهم بسهمه وإنّما يخلي بينهم وبين ما يحملون من فكــر ليقــودهم إلــى المــصير المحتوم، أو هو يحارب فكرهم ولا يحارب دماءهم.

بهذا التمهيد وهذا التبسيط، نتحسّس مسار القصة، ونتلمّس مفاصلها، إنّها تروي – فيما يبدو – نمط حياة الصحراء، ذلك النمط الرعوي، الذي يــشكّل فيــه المطــر العنصر الرئيس من عناصر الحياة، وقد لا تقول القصة أو القصيدة ذلــك صــراحةً، ولكنّها تتركه مرتكزاً ضوئياً يحرّك الشخوص ويدفع الأحداث للتطوّر والتقــدّم نحــو الحبكة.

وعلينا أن نتذكّر أنَّ هذا النمط المعيشي يمتاز في تركيبته بوجود شــيخ علــى رأس القبيلة يسوس أُمورها، وإليه ترجع في كل حادث، وقد أسند الشعراء هذا الــدور للحمار، وألبسوه ما عرف من صفات الشيخ فهو مكتنز جأب منيع الجسم[1] ((وشــيخ القبيلة لا بُدَّ أن يكون من الفرسان الذين أثخنتهم جراح المعارك لذلك جاءت صــورة الحمار قبيحة فهو مكدم الوجه، آثار العضّ والندوب ظاهرة عليه))[2].

ويفخر العرب بالبياض ويعدُّوه من السِّمات الدَّالة على الأصالة والحرية، ولذا وصفوا الحمار بأنّه أحقب[3]، أو ذو جدتين أو أبلق الكشحين[4]، هذه أهــمّ الــصفات الحسيّة التي يتَّصف بها الحمار، وهي من صفات شــيخ القبيلــة، وهنــاك صــفات اجتماعيّة كالإكثار من الحلائل والعشيقات[5]، ويمتاز بصفات قياديّة، فهو داهية يمكر

---

(1) ينظر تميم بن مقبل: الديوان، ص88، الشماخ بن ضرار: الديوان، ص30، ص63، لبيد بــن ربيعة: الديوان، ص113، زهير بن أبي سلمى: شعره، ص128، الأعــشى الكبيــر: شــرح الديوان، ص113، ص345.

(2) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص185، ومن الأمثلة على ذلك ينظــر: الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص113، ص225، ص345، لبيد بــن ربيعــة: الديــوان، ص106، ص113، الشماخ بن ضرار: الديوان، ص105.

(3) ينظر الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص345، الشماخ بن ضرار: الديوان، ص36، ص59، ص63، ص84، أوس بن حجر: الديوان، ص67، تميم بن مقبل: الديوان، ص116.

(4) ينظر الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص371، امرؤ القيس: الديوان، ص21.

(5) ينظر لبيد بن ربيعة: الديوان، ص21، ص114، ص154، ص168–169، الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص271، زهير بن أبي سلمى: شعره، ص230.

في أعدائه ولا تخلو نفسه من الخبث والمكر[1]، وفي الوقت ذاته يداعب أتنه ويشفق عليهن ويدفع عنهنَّ أعداءه[2]، وربَّما كانت هذه الريبة وهذا العصيان علامة على إحساس الشيخ يتخلخل إيمان القبيلة بمبادئه[3]، ولكنّه يتّصف بالسيطرة التي يرافقها الحكمة، ومن ثمّ نيط به مسؤوليّة القبيلة أو القطيع، وربّما شكَّل الدافع الرئيس لتكرار القصة عند الشعراء حيث يظهر فيها النمط المعيشي المتَّبع، ويُظهر الشاعر الرؤية المضادة التي يعمل جاهداً على تغييرها من خلال إظهار الفشل الذي تؤول إليه هذه الحياة أو هذا النمط الحياتي.

القبيلة تعتمد حياة الرعي، والماء والمرعى هما الأساس[4]، يأتي الصيف فتجفّ الغدران والنقور، وتيبس المراعي والأعشاب وتذروها الرِّياح[5] – البدوي يعتمد كلياً على الحيوان، والحيوان يعتمد على المرعى والحمار والآتن حيوان – فتظهر حالة عدم استقرار في القبيلة أو القطيع، ويبدأ القطيع بالحركة والتوجه إلى الحمار أو الشيخ، ((وشيخ القبيلة هو الوحيد الذي تلقى على كاهله مشاكل القبيلة جمعاء، وعليه حلّها بحكمة ودراية، خاصة مسألة الهجرة والحلف والحرب، وحمار الوحش هو مقصد القطيع وقت الشدّة))[6].

منذ هذه اللحظة تبدأ الأحداث تتطوَّر بشكلٍ ملموس، ويظهر الدور القيادي والفكري للحمار – شيخ القبيلة – ولكنَّ هذا الفكر يبقى يتحرَّك ضمن نمط واحد معهود هو نمط الرحلة والظعائن والنجعة، لم يفكر الحمار أو الشيخ في الحفر ضمن المناطق التي جفّت مياهها ولم يفكّر في الزمن القادم ومعالجته في التحضير له، إنّما

---

(1) ينظر الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص298–299.

(2) المصدر نفسه، ص298، ص346.

(3) ينظر لبيد بن ربيعة: الديوان، ص168–169، زهير بن أبي سلمى: شعره، ص134، المخبل السعدي: شعر بني تميم، ص806.

(4) ينظر امرؤ القيس: الديوان، ص72–73، زهير بن أبي سلمى: شعره، ص129، لبيد بن ربيعة: الديوان، ص114، ص154.

(5) تميم بن مقبل: الديوان، ص88–90.

(6) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص185.

هو مسهد يفكِّر في لحظة انعدام الماء والبحث عنه في مكان آخر وينتهي التفكير في حال الارتواء أو ملء جوفه منه دون التفكير في المرّة القادمة، أو بحث بدائل تساعد على الاستقرار، إنّه بحث في حلّ المشكلة حلاً آنيّاً وليس دائماً.

قلنا إنّ القطيع أو القبيلة جاءت للشيخ، وعليه أن يتدبّر الأمر وفق طريقته وتفكيره، يحاول في البداية إعطاء البدائل ولكنّها بدائل ضعيفة غير قادرة على إقناع القطيع أو مجابهة الطبيعة الصعبة[1]، وعند ذلك لا يجد مناصاً من التفكير في أمر الماء، ويصوِّره الشعراء بطرق شتّى؛ فيجعلونه كمن يعتلي المرتفع يودع أو يراقب شخصاً تبتعد فيه الطريق، وقد نراه في صورة التأبين ((يؤبِّن شخصاً فوق علياء واقف))[2] رؤية أعمق فتفيد المعاجم أنّ التأبين يعني ذكر محاسن الميت، وحمار الوحش يقف في نقطة بين الحياة الماضية الجميلة، وبين طريق مجهول إلى الماء، أو هو طريق الموت الذي خبر الخطر الذي يحدق فيه، واعتلاء المرتفع هو نوع من الاستشراف، ولكنَّ الاستشراف قد يكون عودة أو إطلالة على الماضي السعيد وتذكّر محاسنه في لحظة فراق أو فقدان لذلك الماضي، ويقدّمه الشاعر في صورة أخرى تظهر نوعاً من القداسة ((كما صدّ عن نار المهول حالف))[3]، يبدو أنَّ مشاعر الحزن والفقد والموت تسيطر على الشيخ أو الحمار، وللموت شيء من الرهبة أو القداسة[4].

---

(1) ينظر: امرؤ القيس: الديوان، ص73، البديل الذي يقدّمه هو الاستعاضة عن شرب الماء بتناول كلأ الربيع الطريّ، ويبدو أنّه حل غير مجزٍ بسبب شدّة الحرارة، كما أنَّ هذا الكلأ غير دائم فسوف يجفّ هو الآخر.

(2) ينظر: أوس بن حجر: الديوان، ص68–69، والأبيات مثبتة في الفصل السابق (التكرار الموضوعي – قصة الحمار).

(3) المصدر نفسه، ص68–69، نار المهول: كانوا يحلفون بالنار وكان لهم نار، يُقال إنّها في أطراف اليمن، ينظر الفصل السابق حاشية قصّة الحمار.

(4) ذكرنا أنَّ النار والشمس من الآلهة التي عبدها الجاهلي.

وممّا يلفت الانتباه، هذا التكرار لعمليّة التذكُّر وربطها بالحمار، وكأنّـه وحـده الذي يمتلك الذاكرة، أو أنّه وحده القادر على التفكيـر والتـذكُّر ((تـذكر عينـا))[1]، ((وذكَّرها مناهل))[2]، والأمر كما أسلفنا معادل للموت:

ذَكَــرَ الــوُرُودَ بِهَــا وَشَــاقَى أَمْــرَهُ   شُــؤْمٌ وأَقْبَــلَ حَيْنُــهُ يَتَتَبَّــعُ[3]

ويبقى ((يقلِّب أطراف الأمور))[4] آخر الليل وهو في حيرةٍ مـن أمـره بـين انتظار ظلام الليل أو السير بها[5]، إنّه اختيار توقيت الرحلة، ونكاد نـستبدل الحمـار بالشيخ أو الإنسان مباشرة عند الشمّاخ بن ضرار، فقد جعل الأمور تتشتّت في ذهـن الحمار، ويقلقه الهم الدخيل، ويسير مجيئاً وذهاباً يصعد أعلى الرابية ثمّ ينزل، يعلـو صوته بالنهيق تارة ويصمت أخرى، إنّها جلبة الحيرة وسـكون الخـوف والرُّعـب، وتبقى الأتن من حوله لا تتحرّك كأنَّ على رأسها الطير خشية الأذى؛ فقد خبرت فتكه وسطوته[6]، ويبقى متكتِّماً على أمره (ضامز) وهنَّ من حوله ((ينتظرن قـضاءه))[7]، وقد يشركها في التفكير أو المشاورة في الأمر، ولكنَّ هذا التفكير وهذه الشورى تبقـى رسماً شكليَّاً فلا بُدَّ عند اتّخاذ القرار من التفرُّد به ((رجعا بأمرهما إلى ذي مرّة))[8]، ويتّضح ذلك بصورة الحدث أو ممارسة الفعل من خلال الـصيغة (فَأَوْرَدَهَـا) التـي تتكرَّر عند الشعراء[9]، وكأنَّ الحمار هو من يمارس الفعل وتقع الأتـن فـي موقـع المفعولية، هذه إحدى ظواهر هذا النمط المعيشي، حيث يتفرَّد القائـد أو الـشيخ فـي

---

(1) أوس بن حجر: الديوان، ص69.

(2) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص107.

(3) أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص151.

(4) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص114.

(5) ينظر الشماخ بن ضرار: الديوان، ص60.

(6) ينظر المصدر نفسه، ص106-107.

(7) المصدر نفسه، ص64.

(8) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص169.

(9) ينظر على سبيل المثال: زهير بن أبي سلمى: شعره، ص130، الأعـشى الكبيـر: شـرح الديوان، ص347، تميم بن مقبل: الديوان، ص89.

القرار، ويكون صادراً عن فكر سكوني، قد يبدو فيه الحركة والتفكير والاهتمام والهموم والانشغال، ولكنَّ الأمر يبقى وفق النمط لم يحاول اختراقه، وتكون النتائج في الغالب أحد أمرين: إمّا أن يجد الحياض التي قصدها قد جفَّت:

فَأَوْرَدَهَا حِيَاضَ صُنَيْعَاتٍ فَأَلْفَاهُنَّ لَيسَ بِهِنَّ مَاءُ[1]

أمّا الاحتمال الآخر، فهو أن يفاجأ الحمار ببرء الصيّاد ((مثل الفسيل المكمم))[2]، وقد تبوَّأ الصيّاد ((مقعداً منها خفيا))[3]، أو اتّخذ ((الناموسة من الصفيح سقائف))[4]، وقل ما نجد شاعراً يقدِّم للحمار غير هذين الاختيارين[5]، وهذا تكرار بصورة ما، أو معادل موضوعي للطّلل الذي هجره أهله في رحلة المجهول؛ رحلة الظعائن، وكلا الرحلتين تتموضع في الشطر الثاني من بيت طرفة ((كما قسم الترب المفايل باليد))[6].

وعندما نصل إلى الشخصيّة الثانية في القصّة (الصيَّاد) نجدها تتوحَّد مع شخصية الحمار في تلقِّيها لظروف الطبيعة، فقد أضرَّ به كائم القيظ وشدّة الحرّ والجدب، فغارت عيناه وتشقّق لحمه، ورغم ذلك كلّه يبقى قويّ العظام خشن البنان غليظة مشغول عن التزيّن وهو غليظ مجتمع الجسم قوية[7]، كما أنّه مسؤول عن رعية لا تدير شؤونها من غيره، ولا يملك لهم زاداً[8]، ولذا رحل هو الآخر إلى الماء

---

(1) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص130.

(2) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص347.

(3) عمرو بن قميئة: الديوان، ص151.

(4) أوس بن حجر: الديوان، ص70.

(5) يزعم د. نصرت عبد الرحمن كتابه الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص83، أنَّ الشعراء في الغالب يدعون الحمر الوحشية ((تنعم في الماء وسط البراعم فلا يفزعونها بقانص ويختمون صورتها ختاماً مفرحاً...))، والعبارة تحتاج لشيء من التمحيص والدقّة، يقول د. وهب رومية في كتابه في القصيدة الجاهليّة ص243 ((ينفرد لبيد دون شعراء الجاهلية جميعاً بهذه النهاية الآمنة الراضية فيصل الحمار وأتانه إلى الماء ثمّ يتوسّطانه)).

(6) طرفة بن العبد: الديوان، ص19.

(7) ينظر: أوس بن حجر: الديوان، ص70.

(8) ينظر: الشماخ بن ضرار، ص31.

بحثاً عن الغذاء، بل يقضي ليله في الترحال مع الوحوش بعيداً عن أهله(1)، ولا يمتلك من حطام الدنيا غير قوّته المتمثّلة في الأسهم والقوس(2).

ومن خلال هذه المقاربة يقدِّم الشاعر نوعاً من التوازي بين نمطين من أنماط معيشة الصحراء، النمط الذي يعتمد على الرعي والنمط الذي يعتمد على الصيد وفي كليهما يعتمد الإنسان على الحيوان والارتحال، دون الزراعة أو الاستقرار.

وشاء الشاعر أن يجعل اللقاء بينهما في مرحلة من مراحل الرحلة والخروج من الديار بحثاً عن الغذاء أو الماء، وفي توقيت معيّن، آخر الليل أو قبيل الفجر، كل شيء اختاره الشاعر بدقّة، ولعلّه اختيار مقصود، إنّه لقاء مرسوم من حيث المكان والزّمان، ليكون في اللحظات الأخيرة من رحلة الطرفين، بعد أن يذوقا مرارة الرحيل ويتجشّما متاعب الطريق الطويل، وأهوال المخاوف وانتظار الوصول، ومعاندة الكرى وإدامة التيقّظ والحرص، كل ينتظر الآخر في ظهر الغيب.

وفي ظلّ هذين الطرفين يتوقّف الشاعر عند عتبات الحبكة القصصيّة ويرتسم شبح الموت؛ فالقانص أتمّ استعداده من سهام وقوس، وقد وثق بها، إذ ((تلوح بها دماء الهاديات))(3)، ((معاود قتل الهاديات))(4)، ويتحلَّب لعاب فمه تيقّناً بالوليمة ((فلمّا رآها قال: يا خير مطعم))(5)، وفي الجانب الآخر يعمل على تهيئة الحمار للموت ويظهر نقاط الضعف في جسده، فيرسل القانص سهمه ((والمقاتل معورات))(6)، و((يؤم به

---

(1) ينظر: أوس بن حجر: الديوان، ص71.

(2) ينظر المصدر نفسه، ص71، الشماخ بن ضرار: الديوان، ص31، عمرو بن قميئة: الديوان، ص151-153.

(3) الشماخ بن ضرار: الديوان، ص31.

(4) أوس بن حجر: الديوان، ص71.

(5) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص347.

(6) عمرو بن قميئة: الديوان، ص153.

مقاتل باديات))[1]، ولا يدور في خلده الفشل فهو ((مستيقن الظنّ أنّه مخالط ما تحت الشراسف جائف))[2]، إلاّ أنّنا نصاب بخيبة الأمل، ولا يصدق ظنّنا:

فَخَـرَّ النَّصلُ مُنْقَعِصاً رَثِيماً وَطَارَ القِدْحُ أَشْتَاتاً شَظِيَّا[3]

فَمَرَّ النَّضِيُّ لِلذِّرَاعِ وَنَحْرِهِ وَلِلْحَيْنِ أَحْيَانَاً عَنِ النَّفْسِ صَارِفُ[4]

كل شيءٍ في القصّة يوحي بأنَّ الصيّاد كان يسوق الحمار والأتن للموت، وفي الطرف المقابل تشي بأنَّ الصياد سوف يسد رمقه ورمق عياله، إلاَّ أنَّ الصياد يختار غير ذلك؛ السهم يخطئ وكل شيء ينتهي، ولكن ما هذه النهاية؟! أهي محض مصادفة؟ ولكن تكرارها عند الشعراء يحوّلها إلى ظاهرة تستدعي التوقّف والتأمُّل!! ((موقف درامي عجيب تعبث به الحياة وتفجر على نحو غريب: لا الحمر تشرب ولا الصياد يظفر برزق، سهم خاطئ واحد يملأ نفس الصياد ندامة وحسرة، ويملأ نفوس الحمر خيبة وهلعاً، فيلوذ الصياد بالحزن وتلوذ الحمر بالفرار))[5]، ومرّة أخرى تشخص أمامنا صورة (المفايل) عند طرفة.

كان بمقدور الشاعر أن يبسِّط الأمر علينا، ويتكلّف عن المتلقّي عناء التفسير لو جعل السهم صائباً لسقط الحمار وسدّ الصياد جوع صغاره، ولقلنا أنَّ الشاعر يريد قتل الحمار، ويحرص على حياة الإنسان المتمثِّل في الصياد، أو هو حريص على نفسه المتمثّلة في الصياد أو أبنائه، ولكنّه ذهب بنا إلى الطريق الآخر، البعيد وغير المتوقَّع.

وأخال الأمر أعمق من ذلك، فالشاعر يختار النهاية بوعي، وتكرار النهاية عند الشعراء يدعم ما زعمنا، إنَّ الشاعر لا يتحدّث عن نفسه، ولا يشغل فكره ورود الأتن إلى الماء، إنّه حديث الرحلة، والانتقال والظعن، وما يسبّبه من طلل ونقص وموت وتشتّت، وتوقُّف نموّ في الفكر والمجتمع، هذه الأشياء تتوالد من الرحيل غير الواعي،

---

(1) الشماخ بن ضرار: الديوان، ص31.

(2) أوس بن حجر: الديوان، ص72.

(3) عمرو بن قميئة: الديوان، ص153.

(4) أوس بن حجر: الديوان، ص72.

(5) د. وهب روميّة: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص149.

وغير المدرك أو غير المتنبّه للزمن القادم، ومنه تولّدت الحرب أيضاً حول المياه وبالمراعي، والمتحرّك الراحل يحمل بين جوانحه الضعف، وهذه الحروب تولّد ضعفاً آخر أمام الطبيعة وقواها، وقد يكون علاج ذلك كلّه في الاستقرار وبدايتها الزراعة التي قد تكون الخطوة الأولى نحو الحضارة والسَّلام.

إنَّ المعركة التي دارت عند الماء لم يكن فيها طرف منتصر، فقد هُزِمَ الطرفان، وجعل كل منهما يقتل الآخر والنتيجة الموت للطرفين، ولكنَّ الشاعر لم يمكّن الصياد من قتل الحمار بسهامه، ولم يجعل الحمر تدوسه بحوافرها الصلبة، وإنّما أرسل الموت يتسلَّل إليها من النمط المعيشي الذي يتبعانه؛ من الفكر المعتمد على البداوة والرحيل، فالحمر لن تجد الماء والقانص لن يجد الطعام، بهذه الطريقة يتحقّق الموت في التيه والظعن، وفي الجانب النفسي أو المعنوي، فإنَّ كلاً منهما خسر كرامته وكبرياءه، الحمار لم يحاول الدِّفاع أو المهاجمة واختار الفرار والهرب من وجه العدو، والصيّاد يلهف أمّه[1] ويلاقي يومه أسفاً وغياً.

وَرَاحَ بِحِـرَّةٍ لَهِفَـاً مُـصَابَاً ... يُنْبِـئُ عِرْسَـهُ أَمْـرَاً جَلِيَّـا

فَلَـوْ لُطِمَـتْ هُنَـاكَ بِـذَاتِ خَمْـسٍ ... لَكَانَـا عِنْـدَهَا حِتْتَـيْنِ سِـيَا[2]

فالأثر المعنوي والمادي المحسوس يمتدّ إلى الأسرة والقبيلة؛ إنّه الإخفاق.

الشاعر لا يريد قتل الحمار أو الشيخ أو الصيّاد، فلم يجعل السهم يصيب، أو الحمار يهاجم، وإنّما يريد قتل الفكر الذي يحمله الشيخ والصيّاد، ولذلك حكم على رحلتهما بالإخفاق وعدم تحقيق الهدف.

4.4 البقرة الوحشيّة:

يمتاز الشعر عن غيره من الأنواع الأدبيّة في ابتعاده عن المباشرة التي قد نجدها في الفنون الخطابيّة، وكلَّما ابتعد الشعر عن المباشرة والخطابيّة ازداد عمقاً وقوةً وتأثيراً، والمعادلة تتناسب عكسيّاً، فكلّما اقترب من المباشرة والأسلوب الخطابي أوشك أن يقع في الضعف والوهن، ولمّا كان الشعر الجاهلي هو النموذج المحتذى في

---

(1) ينظر: أوس بن حجر: الديوان، ص72، الشماخ بن ضرار: الديوان، ص31، المخبل السعدي: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص107.

(2) عمرو بن قميئة: الديوان، ص153.

الشعر العربي، أو المثل الذي تتطاول إليه الأعناق، فقد حاول الشاعر أن يبتعد ويلوذ به عن هذه الهنّات، وراح يومئ من بعيد إلى مراميه ومقاصده ورؤاه، وقد يزداد بُعداً وعمقاً في أساليبه عندما يتجافى قول ما يريد إلى رسم صورة لما لا يريد، وبتعبير أدقّ إلى عرض الرؤى المضادة بشكلٍ تأنفه النَّفس، وتنفر منه الألباب، ثمّ يترك الباب لمن يطرقه.

وعند ذلك تتعدّد القراءات للنصّ الواحد بعدد القرّاء، وترتسم الرؤى بعدد أقلام الباحثين، وتتفاوت مستويات التحليل بمقدار الجهد والأناة والصبر الذي يحمله الدَّارسون، وتتباين الكتابات تباين زوايا النظر التي يطلّ منها النقّاد.

وكما ذكرنا أنَّ الشاعر يخرج مهموماً، يحمل على كاهله أعباء الحياة وأمانة المجتمع الفكريّة التي ينوء بها أولو العزم، فلم يشغله ذلك الحمار ذو الجدد، ولن تشغله بقرة عيناء حمشة القوائم، فعبّر من خلال لوحة حمار الوحش عن موقعه المضاد لنمط حياة الارتحال التي ينتجع الظعن وقبله الطلل وفي كليهما يكمن الموت، وقد أوصلنا الشاعر لهذه النتيجة دون أن يقولها، بل أظهر لنا عكس ذلك في المستوى القريب، حيث عادت الحمر سالمة وكذلك الصياد، ولكن التمعن في القراءة يدفعنا للاعتقاد بموتهما من خلال حرمان الحمر من الماء وحرمان الصياد من الغذاء.

وفي قصّة البقرة الوحشيّة، يقدّم لنا لوحة أخرى من لوحات الصحراء، يتّخذ فيها البقرة معادلاً موضوعيّاً لجزء من ذلك المجتمع، لذلك نجده يضعها في ظروف خاصة قد لا توافق تلك الظروف التي تعيشها البقرة في أرض الواقع، جعلتنا نستبعد تلك التفسيرات الواقعيّة وتدفعنا للقول برمزيّة القصة، وأنّها تعالج قضية فكريّة تشغل ذهن الشاعر وتقض مضجعه، فيهيم على وجهه في الصحراء فيشاكل بين عناصرها –الصحراء– وبين ما يراوح في فكره.

هنالك البقرة المطفلة التي اتّخذت من القطيع مكاناً قصيا؛ خشية وعطفاً على الصغير، ولكن متطلّبات العيش لها ولصغيرها، تدفعها لمهاجمة الطبيعة بصورة ما، والحقيقة أنّه لم يكن هجوماً، فقد ((طباها ضحاء))(1)، إنّه الجوع وحب الصغير

(1) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص182.

يدعوانها لتتبّع المرعى فترحل عنه وقد لا يكون الرحيل بعيداً، ولكنه يكفي لأن يختلس السبع جؤذرها وهي في غفلة من أمرها، فيكون الموت الذي توجّع منه العربي أو الشاعر على امتداد الصحراء التي لا تنتهي كما الموت. ونتوقّف عند هذه الأبيات من شعر الأعشى:

أَهْوَى لَهَا ضَابئٌ فِي الأَرْضِ مُفْتَحِصٌ | لِلَّحْمِ قِدَماً خَفِيُّ الشَّخْصِ قَدْ خَشَعَا
فَظَلَّ يَخْدَعُهَا عَنْ نَفْسِ وَاحِدِهَا | فِي الأَرْضِ فَيْءٍ بِفِعْلٍ مِثْلُهُ خَدَعَا
حَانَتْ لِيَفْجَعُهَا بِابْنٍ وَتُطْعِمَهُ | لَحماً فَقَدْ أَطْعَمَتْ لَحْماً وَقَدْ فَجَعَا
فَظَلَّ يَأْكُلُ مِنْهَا وَهْيَ رَاتِعَةٌ | حَدَّ النَّهَارِ تُرَاعِي ثِيرَةً رُتُعَا
حَتَّى إِذا فَيْقَةٌ فِي ضرْعِهَا اجْتَمَعَتْ | جَاءَتْ لِتُرْضِعَ شِقَّ النَّفْسِ لَوْ رَضَعَا
عِجْلاً إِلَى المَعْهَدِ الأَدْنَى فَفَاجَأَهَا | أَقْطَاعُ مَسْكٍ وَسَافَتْ مِنْ دِمٍ دُفَعَا[1]

هذه لوحة مجتزأة من عالم الصحراء الصافية، التي لا تكاد تخفي شيئاً، إلاّ أنَّ الشاعر يتسلّل لما خلف هذه الغلالة البرّاقة الخادعة، الشاعر بفكره وعمق إدراكه يستطيع الوصول إلى كنه العلاقات التي تحكم هذا المجتمع، ويخرجها في هذه اللوحة الدمويّة، يختفي فيها العدو ويتلوّن ويصعب كشفه (ضابئ) مخادع (خفي الشخص) وقد يكون ناعم الملمس، يصل إلى الصّغير الغرّ السَّاهي عن دواهي الحياة فيغتاله، وقد تعود ذلك، واستمرأ مذاق اللحم في فمه من قبل، والحقيقة أنّه استغفل أم الصغير كذلك، تلك التي سلبتها غرائز الحياة الحذر، وتناست مخاطر الحياة، فغفلت عن صغيرها الذي هو جزء منها، وقد أحسن الشّاعر الاختيار والصياغة في بنية النصّ، فصوّر غفلة الأُم، مساعدة تقدّمها للسبّع (تطعمه لحماً) في اللحظة التي لم يخطر بباله الرحمة، وإنما راح يفجعها (يأكل منها وهي راتعة) لقد سلبها بريق الحياة أو الدهر حذرها ((فأنفقت نهارها بين قطيع من الثيران))[2]، وتصحو من الغفلة، فلا تجد سوى شبح الموت والثكل، والطبيعة لا ترحم الضعفاء، بل تعبس في وجوههم وتتجهَّم السماء وتهب العاصفة، وتلجأ البقرة إلى الشجرة، وتجد الأرض تهتزّ من تحتها

(1) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص202.

(2) د. وهب روميّة: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص120.

والرِّمال تسوخ ولا تتماسك، وليس الصّباح بأفضل من الليل حالاً، فتفاجأ بالصيّاد يقتاد كلابه الضارية، وقد سدّ عليها كل الدُّروب، فتستجمع قواها وتشقّ دربهـا وتتناسـى ضعفها وفقرها، ولو مؤقَّتاً، لتولِّي هاربة، ولكنّ الكلاب تلحق بها، ولا تجد بديلاً عـن المواجهة فترتدّ إلى الكلاب وتوسعها طعناً، وتغادرها بين قتيـلٍ وجـريحٍ وهـاربٍ وتخرج من المعركة منتصرة، ولكن أي انتصار بعد فقد صغيرها؟!!

هذا نوع من الاسترجاع لقصّة البقرة الوحشيّة، لنتبصَّر صورتها في المجتمـع الجاهلي، ذلك المجتمع الذي يعتمد نظام الحياة الرعويّة نمطاً لمعيشته، ويكون الإنسان فيه أسيراً لظروف الطبيعة، تحرّك مشاعره وتثير عواطفه، فتنـشب الحـرب لأتفـه الأسباب كدخول ناقة لحمى قوم آخرين، وقد تولد الحـرب حروبـاً تمتـدّ لعـشرات السنين[1]، ويصبح الإنسان محاطاً بالأعداء من كل اتّجاه، الطبيعة تحدق بـه وتدفعـه للزوال برياحها ورمالها وأمطارها؛ حيناً بالسُّيول الجارفة، وأحياناً بالانقطـاع الـذي يولد الجدب والقحط والرحيل والطلل والضياع، ثمّ الإنسان اتجاه أخيه الإنسان يتربّص به ويكيد له ويثور في وجهه لينفيه عن الوجود.

لم يكن ذنب البقرة الوحشيّة بأكبر من ذنب ناقة البسوس، والعرب تؤمن بـأنّ القتل لا ينفيه إلاّ القتل، ولكنّه قتل متوالد، ((تلقح كشافاً ثمّ تحمل فتتئم))[2]، ويتحـوّل المرعى من العشب الطيّب المبتغى ((إلى كلأ مستوبل متوخم))[3].

البقرة تطلب المرعى لتسدّ الجوع وتجلب الحليب لصغيرها، وما أكثر القبائـل التي شكت الجوع في الصحراء ودفعت ثمناً لذلك الطعام دماء أبنائها، وتدور عجلـة الحرب وطلب الثأر فيكون القتل في القبائل الأخرى، ولا يتوقّف سيل الدِّماء إلاّ بالفناء أو الرحيل، وفي الرحيل رأى الشاعر شبح الموت أيضاً.

---

(1) نشير هنا لحرب البسوس التي سببها دخول ناقة في حمى كليب بن ربيعة.

(2) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص19.

(3) المصدر نفسه، ص23.

هكذا يعرض الشاعر الرؤية المضادّة لفكره، ولمـا توحّـدت الأسـباب عنـد الشعراء، فقد تكرّرت القصة في شعرهم(1)، وهذا التكرار يجعلنا نذهب هذا المـذهب في التفسير، ولا يفسح لنا المجال للأخذ بالمستوى القريب من التحليـل أو بالتفـسير الواقعي، فالتكرار يدفعنا للاعتقاد بانشغال الشاعر فكرياً في هذه القضايا، وأنّه لم يكن مجرّد رصدٍ لمشاهد الصحراء للترويح عن النَّفس أو إظهار الخبرة بخبايا الصحراء، إنّها شكوى وألم وخوفٍ وهلع من ذلك الفكر المولّد للموت والضياع والتـشظّي بـين طلب الرزق والقتل ومعاودة القتل طلباً للثأر ثمّ الرحيل أو الفناء.

إنّ رسم الشاعر للرؤية المضادّة يجعلنا نستحضر رؤية الـشاعر أو الرؤيـة المرغوب في حضورها، والحضور – دائماً – دعوة لإظهار الغيـاب وربمـا بهـذه المعادلة نتمكّن من فهم القصة أو المغزى؛ فهو ((دعوة لوقـف سـيل الـدِّماء الـذي يخوض به المجتمع الجاهلي، فالهزيمة والخيبة دائماً نصيب المعتدي الأثـيم، ودائمـاً البقرة الوحشية المعتدى عليها تنتصر في النهاية))(2)، ولكنّه نصر ناقص أقـرب مـا يكون للهزيمة، إذ فقدت صغيرها، وبتعبير آخر إنّ المعركة لا انتصار فيهـا أو هـي موت للطرفين كما في قصّة الحمار.

5.4 الثور الوحشيّ:

فطن الشاعر لعدم اكتمال اللَّوحة التي حاول رسمها لحياة المجتمع الجـاهلي، وربّما تذكَّر أنّه شخَّص الرؤى المضادّة – الدّاء – دون أن يقدِّم الرؤيـة المأمولـة – الدواء؛ وفي سبيل ذلك اختار لها معادلاً موضوعياً آخر من ذلك الواقع، فكانت قـصّة الثور الوحشي.

وقد جئنا في الفصل السابق على تفاصيل القصة والتكرارات التي وقعت لهـا عند الشعراء، وقد اتّضح لنا مفارقة هذه القصة لسابقتيها، ونحاول فـي هـذا المقـام معالجة المفاصل الرئيسة في القصة؛ لنكشف عن الرسالة التي استودعها الشاعر فـي

---

(1) ينظر: الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص125، ص202، زهير بن أبـي سـلمى: شـعره، ص181، ص231، تميم بن مقبل: الديوان، ص189، الشماخ بن ضرار: الـديوان، ص82، لبيد بن ربيعة: الديوان، ص59، ص171.

(2) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص180.

هذه القصة أو سرّ إلحاح الشعراء على تكرارها. وتبدو رغبة الشاعر واضحة في جعل شخصيّة الثور متفرّدة في ذلك المجتمع، ومفارقة لشخصية حمار الوحش والبقرة الوحشيّة، وإن كانت ظروف المضادّة تتشابه مع تلك الظروف التي تعرَّضت لها البقرة. وإذا تجاوزنا هذه المشابهة التي لا تكتمل فإنّه باستطاعتنا القول: إنَّ قصة الثور بكاملها تبدو متفرّدة؛ وعلى أقل تقدير من خلال شخصيّة الثور.

ولعلَّ أوّل ما يلفت النّظر وجود الثور متفرِّداً[1] وحتّى عندما يكون مع القطيع[2]. ولمَّا كان التفرّد يخالف الواقع؛ إذ لا وجود للثور خارج القطيع في الطبيعة؛ فإنّ ذلك يومئ باستبعاد فكرة التفسير الواقعي، كما نفينا ذلك سابقاً، ونستنتج من ذلك أيضاً أنّ الثور المتكرر ذكره في الشعر الجاهلي هو من فكر الشاعر وخلقه، إنّه إنسان ينفرد عن ذلك المجتمع، ولمّا كان من الصعب الاعتقاد بوجود إنسان يعيش بمفرده فإنَّ هذا التفرُّد يكون في نمط التفكير وأنساق رؤية العالم والحياة، وهي حالة قريبة لما يسمّونه الاغتراب داخل المجتمع، وقد تكون من السّمات الصحية التي تشير إلى الانشغال وحمل هموم المجتمع والتفكير في الذّات والكون من حولها، وقد تعدّ أولى خطوات التغيير والتطوير في النمط المعيشي المتَّبع في ذلك المجتمع.

وثمَّة عنصر في القصّة يعمل كمنبِّه، وربما ساعدنا في فهم تلك الرسالة، وأقصد بذلك العنصر ظرفي القصة؛ ظرف الزمان، وظرف المكان، أمّا ظرف الزمان فقد انبثق عنه عددٍ من الظروف؛ من حيث اتّساع الفترة، وأخرى تتعلّق بالتوقيت، ونعني باتّساع الفترة: أنَّ قصّة الثور لم تذكر إلاّ في فصل الشتاء، وهو فصل يحتمل المتضادات الكثيرة، ففيه يستبشر الإنسان بموسم المطر[3]، وللمطر أبعاده في الفكر

---

(1) ينظر: امرؤ القيس: الديوان، ص136، عبيد بن الأبرص: الديوان، ص24، ص51، ص92، النابغة الذبياني: الديوان، ص21، ص38، ص156، الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص112، ص225، بشر بن أبي خازم: الديوان، ص49، ص53، ص127، لبيد بن ربيعة: الديوان، ص105، ص106، ص115، ص208، تميم بن مقبل: الديوان، ص113.

(2) ينظر أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ص92.

(3) ينظر: امرؤ القيس: الديوان، ص136، عبيد بن الأبرص: الديوان، ص24، ص24، ص51، أوس بن حجر: الديوان، ص2، الضابئ بن الحارث: الأصمعيات، ص182، بشر بن أبي=

الإنساني، إذ يشكِّل رمز الحياة والاستقرار بعكس فصل الصيف الذي ظهر في قصة حمار الوحش، حيث الرحيل والظعن وتولّد الطلل، وفي الوقت نفسه يشكِّل فصل الشتاء عقبة أمام ساكن الصحراء، فقد لا تقاوم خيامهم ريحه الشديدة وأمطاره الغزيرة التي قد تقتلع الأوتاد وتذهب بالخباء بعيداً، ويظهر بعد قليل كيف وظَّف الشاعر ذلك، أمّا من حيث التوقيت المحدود فيبرز توقيتان؛ الأول المساء أو الليل، ويشكِّل الليل فترة الرّاحة والسبات بالنسبة للمجتمع، ولكنّه عند الإنسان المنشغل بكفرة التغيير والتحوُّل من الرحيل إلى الاستقرار، يعني أكثر من ذلك، فإضافة لطلب الراحلة فإنّه لا يكتفي بما توفّره الطبيعة وإنّما يعمل على ابتناء البيت – وهي فكرة بشرية –، ويقاوم ظروف الطبيعة ولا يستسلم للعاصفة التي تهيل التراب من تحته[1]، وقد نختلس النظر إلى الشاعر، وهو في مرحلة انفلات الأماني وانبعاث الرؤى:

وَبَاتَ إِلَى أَرْطَاةِ حِقْفٍ كَأَنَّهَا إِذَا أَلْثَقَتْهَا غَبْيَةٌ بَيْتُ مُعْرِسِ[2]

يقول امرؤ القيس: ((إنَّ هذه الشجرة أشبه ببيت بناه رجل ليتزوّج فيه؛ فقد انتشرت حوله رائحة الظباء... يريد أن يحيا حياة أسرية هانئة... فهو حريص كل الحرص على الحياة، يجاهد لكي يتحدّى الطبيعة القاسية، ويريد أن يتعامل معها، فلا بُدَّ من الاعتراف بقوّتها، ولا بُدَّ من إصلاحها في الوقت نفسه))[3]، هكذا يوحِّد الشاعر ظرفي الزمان والمكان في خدمة رؤيته؛ فالثور أو الإنسان لم يتّخذ من المكان سبيلاً عابراً، وإنّما يحتفر أو يبني بيتاً[4] ويستقرّ فيه ويتّخذه مقاماً لحياة زوجيّة ينفي به فكرة

=خازم: الديوان، ص39، ص53، ص82، النابغة الذبياني: الديوان، ص21، ص39، ص156، الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص51، ص113، ص225، ص254، لبيد بن ربيعة: الديوان، ص105، ص115، ص208.

(1) ينظر: امرؤ القيس: الديوان، ص65، عبيد بن الأبرص: الديوان، ص24، تميم بن مقبل: الديوان، ص144، النابغة الذبياني: الديوان، ص156، بشر بن أبي خازم: الديوان، ص70، ص81، الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص335، لبيد بن ربيعة: الديوان، ص115، ص209.

(2) امرؤ القيس: الديوان، ص65، ألثقتها: بلتها، الغبية: الدفقة من المطر، المعرس: الباني بأهله.

(3) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية في شعرنا القديم، ص106–107.

(4) ينظر: امرؤ القيس: الديوان، ص65، الأبيات السابقة على هذا البيت.

الرَّحيل، ومثلما يشكّل الرحيل رمزاً للخوف والموت، فإنّ الاستقرار يهيئ للحياة والتكاثر وديمومة الجنس.

وتنتهي المعركة مع الطبيعة بطلوع الفجر – التوقيت الثاني في القصّة – ومعه تبدأ المعركة الجديدة مع الإنسان أو المجتمع، ولا شكَّ أنّ الفجر يعني بداية يومٍ جديدٍ، وقد يعني بداية الحياة الجديدة، وفيها يكون الصدام مع الحياة القديمة أو هو تصادم بين فكرين؛ فكر المجتمع وفكر أو رؤية الشاعر وطموحه، وعلى الرغم من أنَّ الثور لم يهيئ نفسه للمعركة وإنّما هو يعني بالاستقرار والحياة الآمنة في الوقت الذي يستعد الصياد (المجتمع) للمعركة بكل ما أوتي من قوة (الكلاب المدرَّبة والقوس والسهام والصياد نفسه متمرّس في كاره)[1]، إلاّ أنَّ النصر يكون للثور أو فكر الشاعر مقابل فكر المجتمع الذي يمثّل الرؤية القديمة.

إنَّ التبشير بالفكر الجديد أو محاربة الفكر القديم أشدّ خطراً على ذلك المجتمع من ظروف الرحلة والموت التي يعيشونها[2]، وهذا ما يفسِّر خروج الصيّاد إلى الثور في بيته والإحاطة به ومحاولة الإجهاز عليه وهو ((مستيقن الظنّ أنّها ستحدسه في الغيب أقرب محدس))[3]، ولكنَّ الثور أو الشاعر يدرك أنّ الهرب سيتحوّل إلى رحلة ظعن؛ وهي فكرة يحاربها ويرى الموت فيها، ولذا يجعل الثور يرتدّ إلى الكلاب، ويسبغ عليه من صفات الإنسان المعنويّة ما يعتزّ ويفخر بالاتّصاف بها.

---

(1) ينظر: امرؤ القيس: الديوان، ص66، سويد بن أبي كاهل: الديوان، ص29، أوس بن حجر: الديوان، ص3، ص42، النابغة الذبياني: الديوان، ص22، ص39–40، الأعشى الكير: شرح الديوان، ص51، ص226، ص336، بشر بن أبي خازم: الديوان، ص49، ص71، ص82، لبيد بن ربيعة: الديوان، ص209.

(2) من وجهة نظر المجتمع، وقد مرّ معنا ذلك؛ عندما قام طرفة بقتل ناقة شيخ القبيلة والتي رأينا فيها معادلاً لذلك الفكر، فذهل الشيخ وأصابه الهلع جرّاء ذلك.

(3) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص82، ستحدسه: ستصرعه.

فَأَزْعَجَتْــهُ فَــأَجَلَى ثُــمَّ كَــرَّ لَهَــا حَامِي الحَقِيقَةِ يَحْمِي لَحْمَــهُ نَجِــدُ[1]
فَكَــرَّ مَحْمِيَّــةً مِــنْ أَنْ يَفِــرَّ كَمَــا كَرَّ المُحَامِي حِفَاظَاً خَشْيَةَ العَــارِ[2]
قَــصْداً إِلَيْــهِ فَجَــالَ ثُمَّــتَ رَدَّهُ عِــزٌّ وَمُــشْتَدُّ النِّــصَالِ مُجَــرَّبُ[3]

وقد يشير الشاعر صراحةً لمقدرة الثور على النَّجاة بــالفرار ولكنّــه يــرفض المبدأ:

حَتَّــى إِذَا قُلْــتَ نَالَتْــهُ أَوَائِلُهَــا وَلَــوْ يَــشَاءُ لَنَجَّتْــهُ المَثَــابِيرُ
كَــرَّ عَلَيْهَــا وَلَــمْ يَفْــشَلْ يُهَارِشُــهَا كَأَنَّــهُ بِتَــوالِيهِنَّ مَــسْرُورُ[4]

كما أنّه يمتلك من القوة والجرأة ما يغنيه عن الفرار لو أنّه أراد الحرب بدايةً:

حَتَّــى إِذَا نَالَــتْ نَحَــا سَــلِباً وَقَــدْ عَلَتْــهُ رَوْعَــةٌ وَوَهَــلْ
لاَ طَــائِشٌ عِنْــدَ الهَيَــاجِ وَلاَ رَثُّ الــسِّلاَحِ مُغَــادِرٌ أَعْــزَلْ
يَطْعَنُهَــا شَــزْراً عَلَــى حَنَــقِ ذُو جُرْأَةٍ فِي الوَجْــهِ مِنْــهُ بَــسَلْ[5]

وفي جميع الأحوال، فإنَّ الثور يحاول أن ينأى عن الحرب، ويحاول تجنُّبهــا، أو هو يرفض فكرتها، ويرفض النمط الحياتي القائم على الحرب والغزو، كما يرفض في الوقت نفسه فكرة الرحيل وترك المكان وتحوّله إلى طلل جديد؛ ولذلك كــرَّ علــى الكلاب وقاتلها بشراسة وانتصر عليها على رغم من الجراح التي تلحق به[6]، ويشعر الصياد بهذا الانتصار بل ويقرّ بالهزيمة ويخشى الهلاك علــى بقيــة كلابــه، فيأخــذ بالصفير والتصويت لتعود إليه ويرضى من الغنيمة بالإياب:

---

(1)بشر بن أبي خازم: الديوان، ص54، أجلى: يعدو مسرعاً، الحقيقة ما يجب على الرجل حفظه وحمايته، النجد: الشجاع ذو البأس سريع الإجابة.
(2) النابغة الذبياني: الديوان، ص40، محمية: مصدر حمى أي دفع ومنع.
(3) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص211، العز: الأنفة من أن يفر.
(4) أوس بن حجر: الديوان، ص106.
(5) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص255.
(6) ينظر: بشر بن أبي خازم: الديوان، ص50، ص93، الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص52، ص336، لبيد بن ربيعة: الديوان، ص106، أوس بن حجر: الديوان، ص43، النابغة الذبياني: الديوان، ص40.

فَـــأَرْهَقَ زِنْبَاعَـــاً وَأَتْلَـــفَ فَارِغَـــاً   وَأَنْفَـــذَهُ مِنْهَـــا بِطَعْنَـــةِ مُخْلِـــسِ
فَلَمَّــــا رَأَى رَبُّ الكِـــلاَبِ عَـــدِيرَهَا   أَصَابَ بِهَا مِــنْ غَــائِطٍ مُتَــنَفِّسِ[1]

بهذه النهاية يظهر الثور منتصراً، وأخاله انتصار غير مبرّر – حسب تحليلنـا هذا– وذلك بسبب تجاوزنا لعددٍ من محطّات الإضاءة يغرسها الشاعر في القصيدة أو صفات يلبسها لثوره، ولا بُدَّ من العودة إليها والتوقُّف أمامها، وأولى هذه المحطّات أنّه جعل ((الثور الوحشي في الشعر الجاهلي يعادل موضوعياً، إنـساناً جـاداً، يـضطلع برسالة اجتماعيّة تجعله ممثّلاً لفئة من البشر الذين يـشعرون بالـضياع الوجـودي، والذين يرغبون – رغم هذا الإحساس – في التجاوز والخروج منتصرين مـن هـذه الأزمة النفسيّة والكونيّة عن طريق العمل اليدوي؛ فإنَّ لوحة الحمار الوحـشي ربّمـا تعطي الوجه المقابل –تماماً– حيث اللهو والمرح والصيد والعطش والارتواء دون أن تناط بها رسالة ما نلاحظها))[2].

وتبدو أهمية هذا المرتكز في الإضاءة لمحورين؛ الأول: إظهار ضديّة بين فكر الشاعر وفكر المجتمع، أو مخالفة رؤية الشاعر للواقع الذي تعيشه والذي يأنف العمل اليدوي، وينظر له نظرة دونيّة سواء كان ذلك في مجـال الزراعـة أو فـي مجـال الصناعة أو الحرف التي يختص بها أُناس قد لا ينتمون إلى نسب القبيلة وإنما ينتقلون إليها من من بعض مناطق الحضر، ويصاحبون القبيلة، أو أنّ أفراد القبيلـة يـذهبون إليهم حيث مستقرّهم في الحضر ليفيدوا من حرفهم، وتبقى النظرة لهم، دون النظـرة لأبناء القبيلة الذين يعرفوا بالفروسيّة.

أمّا المحور الآخر الذي نستخلصه من تلك الإضاءة، فيتعلّق بـالنظرة الكليـة للتكرار في الشعر الجاهلي، أو على أقل تقدير لتكرار القصة في الشعر الجـاهلي؛ إذ تبرهن على أنّ التكرار لم يكن محض مصادفة أو أنّه من نوع التقليد وضرب الحافر

---

(1) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص82، زنباع وفارغ: كلبان، أنفذه بطعنة: إذا خـالط الـسلاح الجوف ثم خرج طرفه من الشق الآخر وسائر فيه العذير: الحال، أصاب بها: رفـع صـوته وناداها، الغائط من الأرض: المتّسع مع طمأنينة، المتنفس: البعيد المتَّسع.

(2) د. ثناء أنس الوجود: تجلّيات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي، ص75.

على الحافر، وإنّما هو – الشعر – رؤية بناء تتوحّد في الفكر وتتكامل في القصيدة أو في القصائد عند الشاعر الواحد، وقد تتجاوز ذلك إلى غير شاعر في سبيل الوصـــول لحالة من النضج والتكامل، حيث يرفدها كل بيت أو كل شاعر من جانب فيجري نهر الأفكار، ويصب في بحر الرؤية الكلية للعالم والحياة والتي يحملها شعر الشعراء فـــي كل حقبة من حُقب التاريخ، ويتمثّل دور التكرار في تعميق الفكرة، وفي كشف الرؤى والأماني التي عاشها أبناء المجتمع في تلك الحُقب، والشاعر لا يعمـــل دور المـــؤرِّخ وإنّما هو المستشرف حيث لا يسجّل ما حدث أو ما هو واقع، وإنّما ينظـــر لمـــا هـــو ممكن في المستقبل، ولهذا جاء تصوير الشعراء للثور في مهن وحرف ومواقع عديدة، ربّما شكّلت مُجتمعةً المجتمع الحضاري الذي تمنّـــاه الـــشعراء أو رأوا فيـــه الحيـــاة المستقرّة الآمنة التي توفّر لهم التكامل مع الذّات والآخر، بعيداً عن الرحيل والتـــشرذم والضياع والفقر والتشتّت.

ويمكن إيراد بعض المهن التي ألبسها الشعراء للثور فهو صـــانع أقمـــشة، أو امرأة خفيفة اليد عند الحياكة:

بِـــرُحٍ كَأَصْـــدَافِ الـــصَّنَاعِ قَـــرَائِنٍ إِثَارَةَ مِعْطَـــاشِ الخَلِيقَـــةِ مُخْمِـــسِ[1]

أو هو اسكافي، يلبس من الأردية ما يناسب طبيعة عمله:

عَلَيْـــهِ دَيَـــابُوذٌ تَـــسَرْبَلَ تَحْتَـــهُ أَرْنَدَجَ إِسْـــكَافٍ يُخَـــالِطُ عِظْلِمَـــا[2]

وقد يأتي بصورة راعٍ، ولكنّه لا يركن إلى الطبيعة أو يضعف أمامهـــا، بـــل يحـــاول مقاومتها:

يُهِيـــلُ وَيَـــذْرِي تُرْبَهَـــا وَيُثِيـــرُهُ إِثَارَةَ نَبَّـــاثِ الهَـــوَاجِرِ مُخْمِـــسِ[3]

وربّما ظهر بصورة ماتح للماء من البئر وهذه صورة تشي بالزِّراعة:

---

(1) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص81.

(2) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص335، الديابوذ: ضرب مـــن الأكـــسية، تـــسربل: لـــبس، الأرندج: الجلد الأسود، العظلم: نبات يتّخذ منه الأصباغ.

(3) امرؤ القيس: الديوان، ص65، نباث الهواجر: الذي ينبث التراب الظاهر وقت الظهيرة ليصل إلى برد الثرى، لتحس الإبل: برطوبته فيسكن عنها العطش والحرّ الشديد.

فَتَـــدَارَكَ الإِشْـــرَاقُ بَـــاقِيَ نَفْـــسِهِ   مُتَجَـــرِّداً كَالمَـــائِحِ العُرْيَـــانِ[1]

وقد نعثر عليه في مهنة حدّاد أو الصائغ الذي يعالج المعادن ويصنع منها:

مُـــولِّي الـــرِّيحَ رَوْقَيْـــهِ وَجَبْهَتَـــهُ   كَالْهَبْرَقِيِّ تَنَحَّـــى يَـــنْفُخُ الفَحَمَـــا[2]

ويختار له النابغة في موقع آخر مهنة تحتاج إلى علمٍ وخبرة ودراية، فقد جعله بيطريّاً (طبيباً):

شَـــكَّ الفَرِيـــصَةَ بِالمَـــدْرِيِّ فَأَنْفَـــذَهَا   طَعْنُ المُبَيْطِرِ إِذْ يُشْفِي مِنَ العَضَدِ[3]

ويجعله الأعشى يمتهن شحذ السُّيوف، وكذلك نجده عند لبيد بن ربيعة:

مُنْكَرِســـاً تَحْـــتَ الغُـــصُونِ كَمَـــا   أَحْنَـــى عَلَـــى شِـــمَالِهِ الـــصَّيْقَلْ[4]

جُنُـــوحَ الهَـــالِكِيِّ عَلَـــى يَدَيْـــهِ   مُكِبَّـــاً يَجْتَلِـــي نُقَـــبَ النِّـــصَالِ[5]

ويتَّخذ عند أوس بن حجر صورة القائد المقدام المنتصر دلالة علـــى حـــسن القيـــادة والتدبير:

ثُـــمَّ اســـتَمَرَّ يُبَـــارِي ظِلَّـــهُ جَـــذِلاً   كَأَنَّـــهُ مُرْزُبَـــانٌ فَـــازَ مَحْبُـــورُ[6]

((ويأخذ الثور في التصوُّر الجاهلي صورة المَلِك))[7]:

يُنَحِّي تُرَابَـــاً عَـــنْ مَبِيـــتٍ وَمَكْـــنَسٍ   رُكَاماً كَبَيْـــتِ الـــصَّيْدَنانِيِّ دَانِيَـــا[8]

---

(1) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص209، المتجرّد: الخالع لملابسه، المائح: الذي يستقي من البئر.

(2) النابغة الذبياني: الديوان، ص157، الهبقري: الحدّاد أو الصائغ.

(3) المصدر نفسه، ص22، الفرصة: بضعة لحم في مرجع الكتف، المدري: القـــرن، المبيطـــر: الطبيب البيطار، العضد: داء ينخر الكتف.

(4) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص254، المنكرس: المجتمع المنـــزوي، الـــصيقل: شـــاحذ السيوف.

(5) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص105، جنوح: انكباب، الهالكي: الصيقلي، يجتلي: يجلو، النقـــب: الصدأ.

(6) أوس بن حجر: الديوان، ص43، المرزبان، القائد الشجاع المقدم على القوم ولكنه دون الملك.

(7) د. أنور أبو سويلم: المطر في الشعر الجاهلي، ص165.

(8) سحيم بن بني الحسحاس: الديوان، ص29.

وبهذا تكتمل رؤية الشعراء، أو رؤية الشعر في مجتمع متحضّر أو نمط حياة مستقرَّة، يوجد فيه المزارع والراعي والحدّاد والحائك، وصانع السُّيوف ومن يجتليها، كما يوجد الطبيب والقائد المدبِّر، وتتحوَّل القبيلة من الرحيل إلى الاستقرار، ومن التشتُّت إلى التجمُّع، وهذا التوسُّع يحتاج إلى حاكم أكثر إدراكاً من شيخ القبيلة ذلك الذي رأيناه في قصّة حمار الوحش ومن ثمّ كان الملك.

وفي الجانب الروحيّ يتلفَّت الشاعر إلى الناحية الدينيّة ولا تسقط من حسابه فيظهر ((الثور متبتلاً تحت الشجرة يتطهَّر بماء المطر، مكبّاً كأنّه يصلي صلاة يقضي بها نُذوراً، قال النابغة الذبياني:

فَبَاتَ كَأَنَّهُ قَاضِي نُذُورٍ   شَرَى للهِ يَنْتَظِرُ الصَّبَاحا[1]

وقال لبيد بن ربيعة:

فَبَاتَ كَأَنَّهُ قَاضِي نُذُورٍ   يَلُوذُ بِفَرْقَدٍ خَضِلٍ وَضَالِ[2]))[3]

وعندما يخرج الشاعر إلى المجتمع بهذه الرسالة أو هذه الرؤى أو يُحَمِّلُهَا لثوره؛ فإنّه لا بُدَّ من مواجهة المصاعب:

فَأَدْرَكْنَهُ يَأْخُذْنَ بِالسَّاقِ وَالنَّسا   كَمَا شَبْرَقَ الوِلْدَانُ ثَوْبَ المُقَدِّسِ[4]

وَأَدْرَكْنَهُ يَأْخُذْنَ بِالسَّاقِ وَالنَّسا   كَمَا خَرَّقَ الوِلْدَانُ ثَوْبَ المُقَدِّسِ[5]

والرَّاهب هنا هو المبشِّر في هذه الرسالة، وهذا الفكر الجديد الذي لم تعهده القبيلة والفكر القبلي هذا النّداء الجديد، فيعترضونه وهذا أمر متوقّع والصعوبات متوقّعة ((ولأوّل مرّة نجد الرَّاهب يحارب، وأنت تعرف أنّ الراهب في المفهوم المسيحي لا يؤمن بالحرب، ولكنَّ الحياة الروحيّة ذات صورة مختلفة عن التصوّر

---

(1) النابغة الذبياني: الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، 1977م، ص215، ولم أجد البيت في نسخة الديوان المعتمدة

(2) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص105، قاضي نذور: مكب كأنّه يقضي نذراً، الفرقد والضال: نوعان من الشجر.

(3) د. أنور أبو سويلم: المطر في الشعر الجاهلي، ص166.

(4) امرؤ القيس: الديوان، ص66، المقدس: الراهب الذي يأتي بيت المقدس.

(5) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص82.

المسيحي))[1]، ولكنّه يدخل الحرب هنا مجبراً، وهي حرب من أجل الرسالة التي تهدف إلى السلام؛ أي أنّها حرب محدودة من أجل ديمومة السلام، وقد ينظر للحرب من زاوية أخرى على أنّها ((مفتاح باب الطهارة))[2]، ليخرج الثور منها مشعّاً مضيئاً كأنّه الكوكب الدرِّي:

وَانْقَضَّ كَالدِّرِّيءِ يَتْبَعُهُ ... نَقْعٌ يَثُورُ تَخَالُهُ طُنُبَا[3]

إِنْقَضَّ كَالكَوكَبِ الدُّرِّيِّ مُنْصَلِتاً ... يَهْوِي وَيَخْلِطُ تَقْرِيباً بِإِحْضَارِ[4]

وَأَدْبَرَ كَالشِّعْرِيِّ وَضُوحاً وَنُقْبَةً ... يُوَاعِنُ مِنْ حرِّ الصَّرِيمَةِ مُعْظَمَا[5]

هِجْنَ بِهِ فَانْصَاعَ مُنْصَلِتاً ... كَالنَّجْمِ يَخْتَارُ الكَثِيبَ أَبَلْ[6]

ولا أعتقد أنّ التشبيه جاء لاقتران اللون فقط، فقد عرف العربي الاهتداء بالنجم وسط الصحراء، وأكّد ذلك القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَعَلَامَاتٍ وَبِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ﴾[7]، وقوله تعالى: : ﴿وَهُوَ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ النُّجُومَ لِتَهْتَدُوا بِهَا فِي ظُلُمَاتِ الْبَرِّ وَالْبَحْرِ..﴾[8]، والثور هنا فكر، أو إنسان يحمل رسالة وفكراً ورؤية، يرى فيه الشاعر هادياً للمجتمع في طريق التحوّل من الفكر القديم الذي يعني الرحيل والطّلل، إلى نمط الاستقرار والعمل اليدوي الذي ضرب الثور فيه مثلاً، فهو يضيء الطريق وينشر

---

(1) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص109.

(2) المرجع نفسه، ص110.

(3) أوس بن حجر: الديوان، ص3، النقع: الغبار، الطنب: الخيام المضروبة.

(4) النابغة الذبياني: الديوان، ص42، الدريء: الملتمع، المنصل: المسترسل في الانقضاض، التقريب والإحضار: ضربان من السير.

(5) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص336، الشعري: كوكب وقد يكون الصبور، النقبة: اللون، يواعن: يدخل الأرض الصلبة.

(6) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص255، أبل: تعني التفرّد والتوحُّد وتعني التنسُّك وصاحب الناقوس الذي يضربه للنصارى.

(7) سورة النحل: آية 16.

(8) سورة الأنعام: آية 97.

المعرفة ((كَالنَّجْمِ يَخْتَارُ الكَثِيبَ أَبَلْ))[1]، و((تَخَالُهُ كَوْكَبَاً فِي الأُفُقِ ثَقَّابَــا))[2]، وفــي بيت الأعشى ((كَالنَّجْمِ يَخْتَارُ الكَثِيبِ أَبَلْ)) نوع من الدلالة شبه الصريحة حــول هــذا المعنى فيذكر صاحب اللسان إنَّ من معاني (أبَل) التنسّك والتعبُّد، والأهم من ذلــك أنَّ اللفظة تعني –فيما تعنيه من معانٍ– صاحب الناقوس الذي يدقّــه ليــدعو النــصارى ويذكرهم بالصلاة[3]، وكما أنَّ الصلاة نوع من الدُّعاء والارتباط مع الرب فهي أيضاً تشكّل رابطاً يجمع بين النّاس ويوحِّدهم في الطريق، ولذلك جاء الثور نموذجــاً فــي النقاء والطهارة يصلح لأن يكون علامة على طريق الإصلاح والتجديد:

فَاجْتَــازَ مُنْقَطَــعَ الكَثِيــبَ كَأَنَّــهُ   نِصْعٌ جَلَتْهُ الشَّمْسُ بَعْـدَ صَــوَانِ[4]

ويبدو أنَّ الشمس جاءت هنا تفيد المباركة، ونــذكر أنّهــا منحــت محبوبــات الشعراء جمال الوجه حين ترسل إياتها، وهي رمز الهداية الأكبــر؛ لأنَّ حــضورها يعني غياب النجوم والاستغناء عنها، وثمّة تعميق لهذا المعنى يأتي في أبيات أخرى:

يَخْفَــى وَأَحْيَانَــاً يَلُــوحُ كَمَــا   رَفَــعَ المُنِيــرُ بِكَفِّــهِ لَهَبَــا[5]
وَمَــرَّ يُبَــارِي جَانِبَيْــهِ كَأَنَّــهُ   عَلَى البِيدِ والأَشْرافِ شُعْلَةُ مُقْـبِسِ[6]

فقد تحدّثنا سابقاً عن علاقة الجاهلي بالنَّار، وذكرنا أنّها مصدر الضوء الــذي سينار به، ويذكِّرنا هذا بذلك القبس الذي قصده الشعراء في الطلل بحثــاً عــن ســرّ الحياة، وكان يقطن موقد النّار بين الأثافي، ويتحوَّل القبس ليحلّ في الثــور الوحــشي حامل الرسالة، وربّما تكون ((هذه النّار هي نفسها قبس الحياة للذي يريد الحيــاة))[7]،

(1) الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص255.
(2) المصدر نفسه، ص51.
(3) ابن منظور: لسان العرب، مادة (أبل).
(4) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص210.
(5) أوس بن حجر: الديوان، ص4، يلوح: يظهر.
(6) بشر بن أبي خازم: الديوان، ص83، البيد: جمع بيداء: الصحراء، الإشراف: جمــع شــرف وهي الأرض المرتفعة تكشف ما حولها، المقبس: الذي يقبس النار أي يشعلها.
(7) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص108.

ويرى أحدهم أنّ ((عدوان الكلاب في هذه الصورة ذو معنى غريب جداً، إنّ الكلاب تريد أن تأخذ شيئاً من السرّ الغامض))[1].

وربّما كانت النار هي الخطوة الأولى في بداية تحضّر الإنسان وتحوّله عن البدائية، ((وقد اقترن اسم بروميثيوس (إله النّار) باسم الإنسان، فأصبح علماً على الحضارة البشرية))[2]، وقد نفهم من حلول النّار في الثور، أو حملها من قبله ترميز عن امتلاكه للحضارة بعد أن حقّق النصر على الصيّاد والكلاب التي ترمز للنهج الحياتي القديم، ومن ثمّ يتحوّل من خلال الإضاءة المتولّدة من النّار من دور التملّك الذاتي إلى دور المبشِّر والهادي للطريق، ثمّ إنّه يختار المرتفعات المشرفة فهو يستشرف المستقبل ويبتعد عن مطمئن الأرض (الغيط) التي اختارها الصياد ثمّ دخلت فيها الكلاب طالبة الراحة والفيء والسبات.

ولعلَّ ما يعزّز زعمنا من داخل الشعر، ما ذهب إليه الشعراء من قتل للثور في قصيدة الرثاء[3]؛ لأنَّ الإنسان الذي نسجت له القصيدة قد لاقى حتفه، والشاعر عند الموت يقف مكبَّلاً و((لا يملك إلاّ أن يسلم – مهما كان متفائلاً – بأنّ الهزيمة أمام الدهر هي الفصل الختامي الحزين في هذه الدراما الإنسانيّة الخالدة))[4].

ولعلَّ ما يتميّز به الشاعر من يقظة وتوجُّس وحذر اتّجاه الظواهر الكونيّة وعلى رأسها الموت الذي يشكِّل العقبة الكبرى في وجه تفكيره، ومع أنّ الشاعر تمكّن من تحويل الموت إلى حافز للعمل والتفكير في البدائل، إلاّ أنَّ بعضهم كفر في فكرة الحضارة والاستقرار التي رسموها من خلال لوحة الثور الوحشي، وعادت صورة (المغايل)[5] الذي يقسم الترب للظهور:

تَشُقُّ خَمَائِلَ الدَّهْنَا يَدَاهُ كَمَا لَعِبَ المُقَامِرُ بِالفِيَالِ[6]

(1) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص108.

(2) د. زكريا إبراهيم: مشكلة الإنسان، ص142، الحاشية.

(3) أشار الجاحظ إلى ذلك في كتابه الحيوان، ج2، ص20، وقد أشرنا للعبارة سابقاً.

(4) د. وهب روميّة: الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص204–205.

(5) أشرنا سابقاً لهذه الصورة في غير موقع، وقد وردت في بيت لطرفة بن العبد.

(6) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص106.

هذا البيت من قصيدة للبيد بن ربيعة العامري قالها في الجاهليّة، ولبيد هذا من الشعراء المجيدين الذين جاؤوا في أواخر العصر الجاهلي، فقد أدرك الإسلام ولم يقل فيه سوى بيت واحد، وتوفي سنة إحدى وأربعين هجرية، وهذا يعني أنّ الشاعر شهد مرحلة اكتمال نضج الشعر الجاهلي، وافترضنا معه اكتمال الفكر الجاهلي، أو أنّه وصل أقصى درجات التطوّر التي دخل فيها المجتمع إلى فكر جديد هو الفكر الإسلامي.

هذه السنوات القلائل التي سبقت الدعوة الإسلاميّة، هي سنوات حيرة الفكر والغليان، وإذا كنّا نقول بأنّ الزمرة الأولى من الشعراء الجاهليين[1] هم من أسَّسوا الخطوط العريضة للقصيدة الجاهليّة وأثبتوا رسومها، فإنَّ الفكر بقي في تطور داخل هذه الخطوط، وكان كل قادم ينسج خيطاً جديداً في هذا النسيج الفكري، ولكن بين لبيد يُعدُّ ثورة على الفكر الذي حملته قصة الثور طوال الفترة السابقة، ويبدو أنّ هذه الرؤية لم تحقّق شيئاً أو تغيّراً، أو أنّها لم ترَ النُّور على أرض الواقع، فجاء لبيد في آخر العصر ليعلن أنّها لا تبتعد كثيراً عن فكرة الظعن أو قصة الحمار، وأنّها تحمل في طيّاتها فكرة المقامرة والمفايلة؛ لذلك يتبع القصة بقصة الحمار الوحشي في القصيدة نفسها، ويظهر خوف الحمار أو خوف الشاعر ونهيق الحمار أو نداءات الشاعر تأتي كشكوى (رئيس يحاذر من سرايا واغتيال)، ويتبع ذلك بحديث المطر، والذي لا يقلّ رهبة عن سابِقَيْه، فهو (يحط وحوش صاحة من ذراها) ويقتلع شجر (الشث) من قلل الجبال، ثمّ يتعرّض الشاعر للسياسة المتّبعة في ذلك المجتمع:

يُغَارُ عَلَى البَرِيِّ بِغَيْرِ ظُلْمٍ ... وَيُفْضَحُ ذُو الأَمَانَةِ وَالدَّلاَلِ
وَأَسْرَعَ فِي الفَوَاحِشِ كُلُّ طِمْلٍ ... يَجُرُّ المخْزِيَاتِ وَلاَ يُبَالِي

(1) نقصد من وصلنا شعرهم أمثال امرئ القيس، وعمر بن قميئة، وعبيد بن الأبرص، وأبي دؤاد الأيادي، ومن عاصرهم.

أَطْعْــــــتُمْ أَمْــــــرَهُ فَتَبِعْتُمُـــــــوهُ   وَيَـــأْتِي الغَـــيَّ مُنْقَطِـــعَ العِقَـــالِ[1]

يبدو عدم الرضى واضحاً عند الشاعر، ولا نلحظ بدائل فـــي القـــصيدة؛ فهـــو يرفض المجتمع برمَّته القادة والعامة، ويرفض الفكر والسياسة، ويرفض حتى الطبيعة أو يجعلها غاضبة تعمل على الدّمار والسحق والإفناء، فقد تكشفت الـــرؤى والأمـــاني بشكل مسطّح لا عمق فيه، واصبح مهيّئاً لاستقبال بنية فكرية جديدة ولعلّها بنية الفكـــر الإسلامي.

6.4 الكرم:

حاول الشاعر الجاهلي عرض الرؤى المضادّة لفكره الباحث عن الخلـــود، أو بتعبير أدقّ الباحث في مشكلة الموت والفناء والتلاشي أمام الزّمن، وقد تمثَّلت الرؤى المضادّة في قصّتي الحمار الوحشي والبقرة الوحشيّة، حيث يظهر فيها الإنـــسان فـــي غفلة عن مشكلة الموت والمصير والزمن، ولا يفطن إلاّ عندما يقع في الفخّ حيـــث لا ينفع الندم، وحاول الشاعر تقديم رؤيته في قصة الثور الوحشي، حيث ظهـــر رمـــزاً للإنسان الجاد المفكّر حامل الرسالة، وهو إنسان يمتهن مهنة تشير إلـــى الاســـتقرار والتكامل.

إلاّ أنّنا وجدنا لبيداً يكفر في هذه الفكرة، ويصوِّر بلعبة المغايلة والتـــي تعنـــي المقامرة والضرب في المجهول، بمعنى آخر تعني عدم الاستقرار، وأنّ الفكر ما زال في حيرته؛أي أنّه عاد إلى ذي بدء.

وربّما فكَّر شعراء آخرون بطريقة لبيد وعبّروا عن اعتقادهم بصور أخـــرى، وربّما كان ذلك قبل لبيد الذي جاء في أواخر العصر الجاهلي.

ويبدو أنَّ الشعراء – وهم العقل المفكِّر في المجتمع الجاهلي – قد تيقَّنوا مـــن الموت والفناء الجسدي أو المادي، فلم يبقى أمامهم إلاّ الجانب المعنوي؛ الشق الآخـــر للحياة، والذي بمقدوره ثقب جدار الزمن، والظهور بعد فناء الإنسان (الجـــسد) وذلـــك من خلال الذكر بجانبيه الثناء والذم.

---

(1) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص111.

ولعلَّ من أعظم وسائل الحصول على الثّناء – في تلك الظـــروف الحياتيّـــة – الكرم، وقد تحدّثنا في الفصل السابق عن أشكال الكرم وأنواعه، ونودُّ في هذا المقـــام، تقديم تفسير لهذه الظاهرة، فـــ ((الكرم كان وسيلة من وسائل البقاء في نظري، ولـــم يكن كرماً هكذا بدون هدف، فالعربي ينتظر من هذا الكـــرم أن يبقيـــه، ويخلِّـــده))[1]، ونستبعد أو نضعف احتماليّة ما ذهب إليه بعضهم؛ إنّه إذا ((اشتهر عنك أنّـــك كنـــت كريماً في زمن غناك، فهذا أجدر أن يحمل الآخرين على معونتك إذا افتقرت واحتجت لذلك))[2]، فلو كان الأمر كذلك لكان الجاهلي حريصاً على اله، ومدّخراً له يوم العوز والشدّة، فقد ((كان هناك شبه سباق بين الأجواد على القَرى والعطاء، وممّا يحمد فيـــه اختيار الإبل التي مضى على حملها عشرة أشهر للقرى))[3]. ولا أظنَّ أنَّ مثـــل هـــذا العمل يرتجى منه المقايضة المادية، فقد تفنّنوا في سبيل إظهار الكرم فلعبوا الميـــسر ((وهو في أكثره لا يهدف إلى الربح الشخصي المادي بقدر ما يهـــدف إلـــى كـــسب معنوي لأنَّ الرابح يوزّع نصيبه من الناقة على الفقراء، لهذا فإنَّ البخيل لا يدخل حلبة الميسر وخصوصاً في الشتاء، بينما يفخر الكريم بإكثاره من ذلك))[4]، فلا أعتقد أنّهـــم يلقون بأيديهم إلى الفقر لينتظروا إحسان الآخرين إليهم، وإنّما الأمر – في اعتقادي – يتعدّى المادي الذي رأوا فيه الهلاك إلى المعنوي الخالد والباقي بعد فنائهم، وقد تمثّـــل لهم هذا المعنوي في الذكر والأحاديث التي استقرّ في خلدهم أنّها باقية بعد زوالهم:

أَلَـــمْ تَـــرَ أَنَّ النَّـــاسَ تَخْلُـــدُ بَعْـــدَهُمْ أَحادِيثُهُمْ والمَـــرْءُ لَـــيْسَ بِخَالِـــدِ[5]

ويبدو أنَّ إيمانهم بهذا الجانب دفعهم إلى ابتداع أسلوب آخر أو طريقة أخـــرى تتيح لهم الحديث عن أنفسهم إذا لم تتحقّق لديهم القناعة بما يقولـــه الآخـــرون فـــيهم، فادّعوا أنَّ ثمّة من يثنيهم عن الكرم شفقة عليهم لكثرة إزهاقهم المال، فكـــان جـــوابهم أنّهم يبتغون الخلود وأنَّ السيادة لا تتحقّق إلاّ بالبذل والكرم:

---

(1) د. صالح مفقودة: الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع المعلّقات، ص103.

(2) د. محمد النويهي: الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ج1، ص235.

(3) د. سعدي الضناوي: أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، ص34.

(4) المرجع نفسه، ص35–36.

(5) زهير بن أبي سلمى: شعره، ص236.

يَقُولُونَ لِي: أَهْلَكْتَ مَالَكَ فَاقْتَصِدْ   وَمَا كُنْتُ لَوْلاَ مَا تَقُولُونُ سَيِّدَا[1]

وقد أدركوا أنّ الأمر ليس سهلاً على النَّفس، بل إنّهم ليوطنون النفس ويروّضونها على السَّخاء والعطاء:

أُشَاوِرُ نَفْسَ الجُودِ حَتَّى تُطِيعَنِي   وَأَتْرُكُ نَفْسَ البُخْلِ لا أَسْتَشِيرُهَا[2]

وبهذه الطريقة يتسنّى للشاعر إظهار الصعوبات الخارجية والداخلية التي تواجه بذل الكريم وعطائه؛ وكلما زادت المصاعب كان ذلك أدعى للذكر والثناء، ومن هذا الباب دخلت العاذلة إلى شعر الكرم، وكادت أن تشكِّل ظاهرة ملموسة في هذا الشعر.

ولا أعتقد أنَّ جميع نساء الشعراء الكرام اتّصفن بالبخل[3]، وحاولن منع أزواجهنَّ عن الكرم والبذل، وإنَّما هو أُسلوب يختلقه الشاعر ويجرّد من نفسه امرأة أو زوجة ليدير الحديث والحوار، ويجد فيه مسوّغاً لذكر كرمه وتخليد ذكره في الشعر، من ذلك قولهم:

أَمَاوِيَّ مَا يُغنِي الثَرَاءُ عَنِ الفَتَى   إِذَا حَشْرَجَتْ نَفْسٌ وَضَاقَ بِهَا الصَّدْرُ[4]

أَقِلِّي عَلَيَّ اللَّوْمَ يَا بِنْتَ مُنْذِرِ   وَنَامِي، وَإِنْ لَمْ تَشْتَهِي النَّوْمَ فَاسْهَرِي

ذَرِينِي وَنَفْسِي، أُمَّ حَسَّانٍ، إِنَّنِي   بِهَا، قَبْلَ أَنْ لا أَمْلِكُ البَيْعَ مُشْتَرِي

أَحَادِيثُ تَبْقَى، والفَتَى غَيْرُ خَالِدِ   إِذَا هُوَ أَمْسَى هَامَةً فَوْقَ صُيِّرِ[5]

((وقد يكون بوسعنا الظنَّ بأنَّ صورة الموت لم تكن شاغل الشاعر الأساس في هذا التوجّه، وإنّما انبثقت في إطار التجربة من منفذ قدرتها التأثيرية على استيعاب القناعة بموقف الكرم حسب، بيد أنّ ذلك لا ينبغي أن يحملنا على إلغاء الحقيقة

---

(1) حاتم الطائي: شرح الديوان، ص26.

(2) المصدر نفسه، ص33.

(3) د. أنور أبو سويلم: الإبل في الشعر الجاهلي، ج1، ص131.

(4) حاتم الطائي: شرح الديوان، ص30.

(5) عروة بن الورد: الديوان، ص67، وينظر مثل هذا حسّاس بن مرّة: شعراء النصرانيّة قبل الإسلام، ص246، حاتم الطائي: الديوان، ص23، عمرو بن كلثوم: الديوان، ص49، خفاف بن ندبة: الديوان، ص288، ص77، حطائط بن يعفر: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص298، الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص203.

الشاخصة وهي أنّ تكرار استخدام الصورة واطراد حضورها لا بُدَّ أن يعني رسوخ مدلولها في وعي الشاعر وارتباط زخمها الانفعالي بتجاربه ارتباطاً موضوعياً مباشراً، بل تبدو محور التجربة الشعرية في هذه النماذج التي يتوجّه ظاهرها إلى تقرير منطق الكرم من خلال تأكيد هوان المال كما في قول حري بن ضمرة النهشلي:

أَرَأَيْتَ إِنْ صَرَخَتْ بِلَيْلٍ هَامَتِي وَخَرَجْتُ مِنْهَا عَارِياً أَثْوَابِي
هَلْ تَخْمِشَنْ إِبِلِي عَلَيَّ وُجُوهَهَا أَوْ تَعْصِبَنْ رُؤُوسَهَا بِسَلاَب))[1]

ومثله قول حاتم الطائي:

أَهِنْ لِلَّذِي تَهْوَى التِّلادَ فَإِنَّهُ إِذَا مِتَّ كَانَ المَالُ نَهْبَاً مُقَسَّما
وَلا تَشْقَيَنْ فيهِ فَيَسْعَدُ وَارِثٌ بِهِ حِينَ تَخْشَى أَغْبَرَ اللَّوْنِ مُظْلِمَا[2]

قد يبدو هذا النَّوع من الشعر دعوة إلى الزُّهد في الدُّنيا، ولكن لا بُدَّ من بديل يعادل هذا الفقد أو هذا البذل، فكان البديل هو الخلود المعنوي المتمثِّل في القول والحديث، وأخال أنَّ شعراء المديح قد فطنوا لهذا المدخل، وولجوا منه للممدوح، فلم تكن قصائدهم ركوبة يمتطوها للتكسُّب فقط؛ وإنّما شكَّلت ((تصويراً للحياة كما ينبغي أن تكون لا كما هي في الواقع))[3]. فالشاعر يؤسِّس قيماً نموذجيّة يحلّها في الممدوح وكأنَّها دعوة لاتّباعها، إنّه يسعى لخلود الذَّات من خلال خلود الجنس الذي ينتسب إليه، والعربي الذي يأنف القيود والعبوديّة، يتحوّل راضياً لعبوديّة الضيف؛ أي أنّه يهب نفسه كرماً وسخاءً في هذه الحياة ليحقّق ذلك الثناء:

وَإِنِّي لَعَبْدُ الضَّيْفِ مَا دَامَ ثَاوِياً وَمَا فِيَّ إلاَّ تِلْكَ مِنْ شِيمَةِ العَبْدِ[4]

(1) د. محمود الجادر: دراسات نقديّة في الشعر العربي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، دار الحكمة للطباعة والنشر: الموصل، 1990، ص241-242، وينظر البيتان في الوحشيات لأبي تمام، تحقيق عبد العزيز الميمني، مصر، 1970، ص256.
(2) حاتم الطائي: شرح الديوان، ص56.
(3) د. هلال الجهاد: فلسفة الشعر الجاهلي، ص113.
(4) قيس بن العاصم: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص149.

وقد نجد من الشعراء من يتلفّظ بطلب المدح والثّناء[1]، وقد يذكر معادلة البذل مقابل الحمد والثّناء صراحةً:

نُحَامِي عَلَــى جَـذْمِ الأَغَـرِّ بِمَالِنَـا   وَنَبْذُلُ حَزَرَاتِ النُّفُـوسِ لِنُحْمَـدَا[2]

وأشد ما يخشاه الشاعر هو الذم بعد موته وأحاديث المذمّات من نعته بالبخل أو إساءة الجيرة[3]، وربّما كان المسوّغ لذلك أنّهم رأوا الخلد في هذا الثناء فطلبوه بأفواههم:

فَـأَثْنُوا عَلَيْنَـا لاَ أَبَـا لأَبِـيكُمُ   بِإِحْسَانِنَا إِنَّ الثَّنَـاءَ هُـوَ الخُلْـدُ[4]

وكأنّهم رأوا في هذا الثّناء وتلك المكارم وسيلة للرّاحة بعد الموت يجمعونها إلى الخلد ويحقّقون الطمأنينة التي لم ينالوها في حياتهم:

ثُـمَّ اعْتَبِـرْ بِثَنَـاءِ رَهْـ   ـطِكَ إِذْ ثَـوَىَ جَـدَثاً جَنِينَـا
وَتَرَاجَعُـوا غَبْـرَ المَـرَا   فِـقِ مِـنْ أَخِـيهِمْ يَائِسِينَا
تِلْـكَ المَكَـارِمُ إِنْ حَفِـظْـ   ـتَ فَلَـنْ تُـرى أَبَـداً غَبِينَـا[5]

ولكنَّ الإنساني يتسلَّل إلى قلب الشاعر، ولا يجد شيئاً يتمسَّك به من كل ما سبق، ليحميه من الموت فيرتدّ على عقبيه، يبحث عن الخلود في الموجودات فلا يجد أصلب من الحجر:

وَحَـوَادِثُ الأَيَّـامِ لا   تَبْقَـى لَهَـا إِلاَّ الحِجَـارَهْ[6]

ومثل ذلك الجبال التي تتشكّل من الحجارة:

---

(1) ينظر: الأسود بن يعفر النهشلي: شعراء النصرانيّة قبل الإسلام، ص484، الأعشى الكبير: شرح الديوان، ص91، لبيد بن ربيعة: الديوان، ص67، حاتم الطائي: شرح الديوان، ص56.

(2) قيس بن الخطيم: الديوان، ص221.

(3) ينظر المصدر نفسه، ص56، قيس بن عاصم: شعر بني تميم في العصر الجاهلي، ص149، حسّان بن ثابت: الديوان، ص455، لبيد بن ربيعة: الديوان، ص201.

(4) الحادرة: الديوان، ص73، ومثله بيت طرفة بن العبد: الديوان، ص29.

(5) لبيد بن ربيعة: الديوان، ص216.

(6) عمرو بن ملقط: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، تأليف محمود شكري الألوسي، تحقيق: محمد بهجت الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج1، ص339.

بَلِينا وَمَـا تَبْلَـى تِعـارُ ومَـا تُـرَى عَلَى حَدَثِ الأَيَّـامِ إلاَّ كَمَـا هِيَـهْ[1]
بَليتُ وَأَفْنَتْنِـي السُّنُونُ وأَصْـبَحَتْ لِرَاثِي نُجُومُ اللَّيْـلِ والقَمَـرَ البَـدْرُ
ثَـلاثُ مئـينَ قَـدْ مَـرَرْنَ كَـوامِلاً فَيَالَيْتَنِي ثَوْرٌ لِمَـا صَـنَعَ الـدَّهْرُ[2]
لَيْتَنِـي خُلِقْـتُ لِلأَبَـدْ صَـخْرَةً صَـمَّاءَ فِـي كَبَـدْ
لا تَتَـشَكَّى شَـرَّ جَارَتِهَـا خُلِقَـتْ غَلِيظَـةَ الكَبِـدْ[3]

ويذهب بين الخيال لأبعد من ذلك فطيب العيش لا يتحقّق إلاّ للحجر الذي لا يؤثّر به الحدثان:

مَا أَطْيَبَ العَيْشَ لَوْ أَنَّ الفَتَـى حَجَـرٌ تَنْبُو الحَوادِثُ عَنْهُ وَهْـوَ مَلْمُـومُ[4]

وربَّما رضي بالإهمال وعدم التأثير مقابل البقاء والخلود أو هرباً من الموت:

أَلاَ يَـا لَيْتَنِـي حَجَـرٌ بِـوَادٍ أَقَـامَ وَلَيْـتَ أُمِّـي لَـمْ تَلِـدْنِي[5]

وقد بلغ اعتقادهم بخلود الحجر أن شبّهوا أشعارهم به، وربّما كان ذلك طلباً لخلودها:

أَلْكِنِـي يَـا عُيَـيْنُ قَـوْلاً سَـأُهْدِيهِ إِلَيْـكِ، إِلَيْـكَ عَنِّـي
قَـوَافِيَ كَالـسَّلاَمِ إِذَا اسْـتَمَرَّتْ فَلَـيْسَ يَـرُدُّ مَـذْهَبَهَا التَّظَنِّـي[6]

---

(1) الخنساء: الديوان، ص20، تعار: اسم جبل.

(2) عباد بن سعيد: المعمّرون والوصايا، تأليف حاتم السجستاني، تحقيق: عبد المنعم عامر، دار إحياء الكتب العربية، 1961، ص68، ثور: اسم جبل.

(3) زهير بن أبي سلمى: الديوان، تأليف الحاجظ، عمرو بن بحر، ج4، ص391.

(4) تميم بن مقبل: الديوان، ص273.

(5) النمر بن تولب: الديوان، ص118.

(6) النابغة الذبياني: الديوان، ص189، ألكني: أبلغ رسالتي، عيين: ترخيم عيينة، السِّلام: جمع السلمة: الحجر، التظنّي: التشكُّك.

وَقَافِيَــــةٍ مِثْــــلَ وَقْــــعِ الــــرَّدَا ةِ لَــمْ تَتَّــرِكْ لِمُجِيــبٍ مَقَــالا[1]

وَإِنَّ قَــــصِيدَةً شَــــنْعَاءَ مِنِّــــي إِذَا حَــضَرَتْ كَثَالِثَــةِ الأَثَــافِي[2]

سَــتَأْتِيكَ القَــوَافِي مِــنْ قَرِيــضِي مُلَمْلَمَــةً كَجَلْمُــودِ القِــذافِ[3]

ولعلَّنا نستطيع القول: إنَّ الشاعر الجاهلي بقي يعاني من التفكير في مشكلة المصير والنهاية المجهولة التي يقدم عليها، كما عانى في حياته من التشظِّي والانقسام الناجم عن حياة الحروب والعداء بين الإنسان وأخيه الإنسان، وبين الإنسان والطبيعة، فعانى من الرَّحيل وعدم الاستقرار، ونتج عن ذلك كلّه نوع من الصِّدام والتضاد الداخلي مع نفسه، وخارجي مع الآخر؛ الإنسان والحياة والطبيعة.

وهرباً من هذا المجهول، حاول الشاعر الاستشراف وتقديم البدائل، وكان منها الاستقرار ويتمثّل ذلك في قصّة الثور الوحشي، إلاّ أنّنا رأينا عدم اطمئنان الشاعر لها، وبقي يتشوّف المستقبل في الوقت الذي سبق فيه الفكر الحياة العملية التي يعيشها الجاهلي، ولعلَّ ذلك كان إرهاصاً لاستقبال الفكر الربَّاني القادم مع رسالة الإسلام.

---

(1) تميم بن مقبل: الديوان، ص231.

(2) خفاف بن ندبة: الديوان، ص134، ويروي البيت بصياغة أخرى، ينظر الديوان، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، ص104.

الخاتمة

عالج البحث التشكيل التكراري في الشِّعر الجاهلي، ولعلَّ أُولى النتائج التي وصل إليها الباحث: أنَّ الشّعر في ماهيّته تكرار؛ وأنّه من التكرار يستمدّ وجوده وقوته في الإيصال والتأثير.

وقد أكَّد هذه النتيجة فصول البحث الأربعة، فجاء كل فصل يؤكِّد ويعمِّق ما ذهبنا إليه، فالفصل الأول درس ظاهرة التوازي في الشعر الجاهلي ((ولعلَّ الشعر العربي هو شعر التوازي بكل ما تعنيه الكلمة من معنى))، وربّما كان من الأولى قبل تقديم نتائج فصول البحث – التذكير بأنَّ الشعر الجاهلي شعر عمودي يعتمد في تشكيله – على بنية البحر أي بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي وهي في ذاتها تكرار لتفعيلات معيّنة، قد يكون البحر فيها صافياً فيكرّر تفعيلة واحدة، أو ينتظم فيه تفعيلتان، تتكرّران بقدر، وهذا ما يمنح البيت أو القصيدة ترديداً يستلذّ له السَّمع ويشكّل جاذباً للمتابعة.

وعند العودة للفصل الأول، فقد درس ظاهرة التوازي في ثلاثة مستويات الأوّل المستوى الصوتي والمتمثّل في تكرار الحروف، وكشفت الدراسة عن اهتمام القدماء بهذا الملحظ، وأنّهم فطنوا لأهمية ما يقع من تكرار حروف في الشعر، وما امتازت به بعض الحروف عن غيرها في التنغيم والموسيقى وما لذلك من أثر في السلاسة عند النطق بها، وانعكاس لذلك على الدلالة. ولم تغفل الدراسة آراء المحدثين، بل اعتنت بها تمحيصاً ومحاورة، ثمّ أوضحت أثر تكرار الحروف في تشكيل الشعر الجاهلي ((فالكتاب امتداد للحرف)) وبيّنت انعكاسات تكرار الحروف في الإيقاع (الموسيقى الداخلية) وانسحاب ذلك على الدلالة وتعالق بنية الشكل مع بنية الدلالة في إخراج القصيدة الشعرية المفارقة لنوع آخر يقع بين الشعر والنثر – وأقصد النظم – الذي يرتفع في الموسيقى على النثر، ولكنّه لا يصل لحدّ الشعر الذي يمتاز بمستويات التفسير والدلالة المتعدّدة، ولإثبات أثر التكرار عمد الباحث للدراسة التطبيقية لتكرار الحروف الأُفقي والعمودي في أبيات ومقطوعات مختلفة، ثمّ أثبت الباحث بشكل لا

يحتمل الشكّ هذا الأثر لتكرار الحروف وانعكاسه على الدلالة من خلال التطبيق على قصيدة كاملة لأبي زبيد الطائي يمدح فيها علي بن أبي طالب – كرّم الله وجهه –.

وقد تجاوزت الدراسة الحرف المفرد إلى الحروف العاملة كحروف النّداء وحروف الجرّ وأدوات الاستفهام، وأظهرت الدراسة أثر هذه الحروف والأدوات في تعميق الدلالة، وشدّ وتيرة النصّ وترابط الأبيات بشكلٍ رأسي.

وثمّة توازٍ آخر – يعتمد على تكرار الصّيغ الصرفية ، أخضعه الباحث للدراسة، وأظهر أثره في إكساب النصّ القدرة على التأثير في متلقِّيه، حيث لا يظهر التكرار في الأصوات أو الألفاظ وإنّما يظهر الأثر من خلال تكرار الصّيغ التي تشي بالجوّ الذي قيلت به القصيدة أو ظرف الإلقاء، وقد يظهر ذلك في شعر الفخر فيكثر تكرار صيغة اسم الفاعل التي تحقّق جوّ الحماس ويَدِبُّ العزيمة في الصدور، وعندما يقع في شعر الرّثاء تتكرّر صيغة اسم المفعول التي توحي بالضعف، وتغلّف المقام بأجواء الحزن والإنسلاب.

ومن التوازي ما يعتمد على تكرار تراكيب نحويّة معيّنة، تمتدّ عبر أبيات القصيدة، فيظهر أثرها في انتظام الإيقاع وفي العمل على تكثيف الدلالة وإحداث نقطة تبئير في النصّ فيشكِّل حولها النصّ وترتدّ أطرافه إليها؛ ممّا يشعر المتلقّي أنّه وقع أسيراً لفكرة التبئير في النصّ التي تشكّلت من خلال التكرار فأدّت إلى توليد القناعة أو وقوع المتلقّي تحت تأثيرها.

وقد كشفت الدراسة عن أنواع أخرى من التوازي كتوازي الترصيع الذي يعمل على رفع وتيرة الإيقاع، والتوازي التقابلي ويعتمد على تكرار المعاني والتقابل بينها، وقد يصل التقابل حدّ التضادّ، ممّا يؤدّي إلى تعميق المعنى في الجزء الأول ويؤكّده.

وتوقّفت الدراسة عند توازي القافية وأوضحت الأثر الذي تحدثه في الإيقاع، فقد شكّلت القافية حلقة وصل بين الموسيقى الخارجية الناتجة عن تكرار البحر الشعري في أبيات القصيدة، والموسيقى الداخليّة المتمثلة في الإيقاع الذي يحدث من تناغم الحروف داخل الألفاظ وتعالقها مع حروف الرويّ في القافية. كما تبيّن للباحث أنَّ هذا الحرف يشكّل خيطاً مشدوداً، ينتظم أبيات القصيدة جميعها.

أمّا في الفصل الثاني، فقد تناولت الدراسة التكرار اللفظي، والذي يشتمل على مستويات عدّة، كان أولها تكرار الكلمة، وفيه أظهرت الدراسة أثر هذا التكرار على تشكيل الإيقاع ورفع وتيرة الموسيقى الداخليّة على المستوى الأفقي داخل البيت، وكذلك على المستوى العمودي عندما تتكرّر الكلمة بشكل رأسي في أبيات القصيدة، كما أوضحت الدراسة الأثر الناتج عن نوع الكلمة المكرّرة، فعندما تكون اسماً نلحظ تعميق الدلالة التي يرمي إليها الشاعر من خلال إلحاحه على متعلقات الاسم المكرّر، وتبيّن لنا أنّ أكثر ما يكون هذا في شعر الرِّثاء، وقد نرجع ذلك للحالة النفسيّة المسيطرة على ذهن الشّاعر؛ فيتولّى التكرار كشفها، أمّا في حالة تكرار الفعل فإنّ أثر التكرار يظهر في الحراكيّة التي تكتسبها بنية النصّ.

وقد اهتمّت الدراسة في هذا الفصل بعددٍ من الملاحظ البلاغيّة التي أخذت من اهتمام علماء البلاغة القدماء كالمجاورة والترديد والتصدير والعكس والتبديل والتصريع والتوشيح والعكس والتبديل، وكشفت الدراسة عن علاقة هذه الملاحظ بظاهرة التكرار، وأنّها جميعاً تنضوي تحت هذه الظاهرة، وإنْ كان القدماء يخصّون التكرار بدرسٍ منفرد عنها، ولم نجد الجناس بمنأى عن دائرة التكرار وكذلك الطباق الذي يبرز فيه التكرار من خلال استحضار الضديد في طرفيه.

ويشتمل التكرار اللفظي على تكرار الأشطار، ويضمّ ضروباً عدّة؛ فمنها ما يتكرّر بشكل متوالٍ قد يتجاوز عشرة تكرارات كما في قصيدة الحارث بن عبّاد، وقد يكون عدد التكرارات أقل من ذلك بكثير، وضرب آخر يأتي تكرار الأشطار كتكرار لازمه كما في عينيّة أبي ذؤيب الهذلي، يعيد المتلقّي في كل مرّة إلى الجانب الذي يلحّ عليه الشاعر وهو ذاته الذي يلحّ على ذاكرة الشّاعر ويتكشّف من خلال النصّ، كما أنّ هذا التكرار يعمل على حفظ ((القصيدة من التشتّت والانفلات ويظلّ يعيد هذه الدوائر إلى نقطتها المركزيّة)).

وكشفت الدراسة عن ضرب آخر من تكرار الأشطار يتجاوز فيه التكرار إلى غير قصيدة عند الشاعر الواحد، وقد ينتقل الشطر إلى غير شاعر، ولعلّ ذلك عائد لقناعة الشّاعر بدرجة النضجّ التي بلغها هذا الشطر، فراح يضمّنه قصيدته، ولا يعتقد

الباحث: إنّ ذلك جاء بهدف السرقة فالشاعر أذكى من ذلك، كما أنّه أقدر على إخفاء ذلك لو قصد إليه.

وأغلب ما يكون التكرار للشطر الأول من البيت، فيشكّل تكرار بداية عندما يكون التكرار عمودياً، وفي مثل هذه الحالة يفسح المجال أمام الشاعر للحديث حول الفكرة التي يحملها الشطر الأول الذي يتكرّر في كل مرّة، في حين يأتي الشطر الثاني في كل مرّة مغايراً للسابق، وفي الجانب المقابل يظهر أثر هذا التكرار في الإيقاع حيث يمتدّ النسق الموسيقي عبر الأبيات ويصل تنغيماً موسيقياً حدّ الامتلاء كما في قصيدة الحارث بن عبّاد وقصيدة المهلهل بن ربيعة.

أمّا تكرار الأبيات فنادراً ما يتكرّر في القصيدة الواحدة، ولكنّنا وجدنا ذلك يتكرّر عند غير شاعر، أو عند الشاعر الواحد في قصائد مختلفة، وقد أشار الباحث لمواطن تكرارها عند الشعراء، ولا يجزم بمقولة السرقة أو ضرب الحافر على الحافر، وأشار لمقولة العسكري ((على أن لا أحكم على المتأخّر بالسرقة من المتقدّم حكماً حتماً))، وكذلك رأي عمرو بن العلاء.

وقد تعرّضت الدراسة في هذا الفصل لتكرار الصورة الشعرية وقدّمت لذلك بجانب نظري تطرّقت فيه لرؤية القدماء لمفهومها فربّما لم يتّضح لهم مفهوم الصورة كمصطلح نقدي ولكنّهم فطنوا لأثرها، فدرست تحت مسمّيات أخرى كالتشبيه والاستعارة والكناية. وتوقّفت الدراسة عند آراء المحدثين في مصطلح الصورة وأهميته للقصيدة، ثمّ كان التطبيق على نصوص من الشعر الجاهلي أثبتت الأثر الذي تحدثه الصورة في بنية القصيدة وتعميق الدلالة التي يرمي إليها الشاعر.

وبيّنت الدراسة أنّ الصورة سمة من السمات التي ترفع من مستوى شعرية النصّ، وتمنحه القدرة على التأثير في المتلقّي. وتوقّفت الدراسة في هذا الفصل عند الصور البسيطة – دون المركّبة – التي مجالها فصل الدراسة الموضوعيّة.

وتناولت الدراسة في الفصل الثالث التكرار الموضوعي في الشعر الجاهلي، فلاحظت أنَّ الشعر الجاهلي يكاد ينحصر في مواضيع بعينها، يلتقي الشعراء في الخطوط العريضة فيها؛ وإن كان ثمّة اختلاف بسيط في التفاصيل، وقد بحثت الدراسة

عدداً من هذه المواضيع: كالوقفة الطلليّة، ورحلة الظعائن، ورحلة الشاعر، وقصص الحيوان، ثمّ موضوع الكرم. وكادت الدراسة أن تقف على مواطن تكرار هذه المواضيع جميعها في الشعر الجاهلي.

أمّا الفصل الرابع، فقد جاء قراءة تفسيرية لتكرار المواضيع، وأفرز هذا الفصل عدداً من النتائج منها:

أولاً: إنّ هذا التكرار لم يكن من قبيل التقليد أو محض مصادفة وإنّما توحّد للرؤيا التي صدرت عن شعراء عاشوا حقبة زمنية احتوت ظروفاً تتشابه لدرجة التماثل، فجاء التكرار محاورة وتعميقاً واستكشافاً لزوايا لغز أكبر هو لغز الحياة والموت.

ثانياً: إنَّ الشعراء لم يقصدوا لهذه المواضيع لذاتها، وإنما هي معادل موضوعي لقضايا فكرية تَقُضُّ مضاجع الشعراء وتقلق فكرهم.

ثالثاً: إنّ أهم القضايا التي شغلت ذهن الشاعر الجاهلي هي قضية الوجود في هذه الحياة، وأنّه حاول البحث والتنقيب ومدارسة الأسباب التي تساعده على تحقيق وجوده في هذه الحياة، أو بتعبير أدقّ تساعده على الاطمئنان إلى ركن الحياة وأن يعيش فيها حياة سلام وهدوء.

رابعاً: كشفت الدراسة عن سبب القلق الذي عاشه الشاعر وعدم تمكّنه من الاستكانة للحياة على الرغم من تقديمه البدائل العديدة، وترى الدراسة أنّ سبب ذلك يعود لعدم كشفه أو تفهّمه للنهاية التي يؤول إليها وأنّ الزمن (الدهر) يحثّ به الخطى إلى الموت؛ الذي شكّل بالنسبة إليه مجهولاً، لم يستوعب لغزه ولم يدرك ما ينتظر الإنسان بعده.

خامساً: إنّ الشاعر تمنّى الخلود وحاول بالوسائل المادية والأنماط المعيشيّة المختلفة، وعندما يئس من ذلك تحوّل للحياة المعنوية يلتمس الخلود فيها من خلال الكرم والجيرة والشجاعة وغيرها؛ طلباً للمديح والحمد ليبقى ذكره ويحقّق الخلود المعنوي، ولمّا اكتشف أنَّ ذلك يشبع رغبته في البقاء والخلود ظهرت أُمنيات اليأس، فتمنّى أنّه حجر أو جبل أو تراب؛ لما رسخ في فكره من تحقّق الخلود هذه الأشياء

المادية. وتنمّ هذه الأمنيات عن درجة عالية من المكابدة الفكرية لكنه الحياة وعمق التفكير والانشغال بقضية المصير.

سادساً: إنّ العصر الجاهلي كان عصر فكر، وأنّ الحياة الفكرية كانت في أعلى درجاتها وأنها طغت على نواحي الحياة الأخرى وتجاوزتها.

سابعاً: إنّ الشعر الجاهلي لم يكن واقعياً انطباعيّاً ساذجاً كما يتبدّى للقراءات السطحيّة العابرة.

ثامناً: إنّ الموضوعات المختلفة التي طرحها الشعر الجاهلي تتوحّد على تشتّتها واختلاف سبلها فينتظمها خيط واحد هو خيط الفكر والرؤيا.

ومن هنا، فقد أوشك الباحث على القول: إنَّ الشعر الجاهلي – بما احتواه من حركة فكريّة بقيت تغلي في مرجل الفكر بلا قرار – تقدير إلهي جاء إرهاصاً وتمهيداً لاستقبال الفكر الربّاني الجديد المتمثّل في القرآن الكريم.

المراجع

إبراهيم ، إياد عبد الحميد (2000). **البناء الفني في شعر الهذليين** ، (ط1) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد .

إبراهيم ، زكريا: **مشكلة الإنسان** ، دار مصر للطباعة.

إبراهيم، نجيب ميخائيل (1963) ، **مصر والشرق الأدنى القديم**، (ط4) دار المعارف بمصر.

ابن الأبرص ، عبيد بن جثم بن عام،(1994). **الديوان** : شرح اشرف احمد عدرة، (ط1) ،دار الكتاب، بيروت.

ابن أبي سلمى ، زهير بن ربيعه بن رياح المزني ، (1980) ، **شعره**، (ط3)، صنعة الأعلم الشنتمري ، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة ، بيروت.

ابن أبى الصلت ، أمية بن عبد الله بن أبى ربيعه (1980) ، **شرح الديوان** ، تقديم وتعليق سيف الدين الكاتب، احمد عصام الكاتب ، دار مكتبة الحياة ، بيروت.

ابن أبي طالب ، مكي (1984)، **الدعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة** ،(ط2) تحقيق: احمد حسن فريحات دار عمار.

ابن الأثير ، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد ، **المثل السائر في أدب الكاتب الشعر**، تحقيق: احمد الحوفي وبدوي طبانة ، دار نهضة مصر.

ابن تولب ، النمر بن تولب بن زهير العكلي ، **شعره** ، صنعة نوري حموري القيسي، مطبعة المعارف ، بغداد.

ابن جعفر ، قدامه ، **نقد الشعر** ،(ط3) تحقيق : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي بالقاهرة .

ابن جندل ، سلامة بن جندل بن عبد عمرو بن الحارث ، (1987) ، **الديوان**، (ط2) صنعة محمد بن الحسن الأحول ، تحقيق : فخري الدين قباوة ، دار الكتب العلمية ، بيروت .

ابن جني ، أبو الفتح عثمان ، (1985) ، **سر صناعة الإعراب**، (ط1) دراسة وتحقيق: حسن هنداوي ، دار القلم ، دمشق.

ابن حجر ، أمرؤ القيس بن حجر بن الحارث : (1993) ، **الديوان** ، شرحه وضبطه: عمر فاروق الطباع ، دار الأرقم بن أبي الأرقم ، بيروت

ابن حجر، أوس ، (1979) ، **الديوان**، تحقيق: محمد يوسف نجم ،(ط3) دار صادر، بيروت

ابن حلذة ، الحارث بن حلذة بن مكروه بن بديد بن عبد الله ، (1991) ، **الديوان**، (ط1) جمعة وحققه وشرحه : إميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي ، بيروت .

ابن الخطيم ، أبو يزيد قيس بن الخطيم بن عدي (1967) ، **الديوان** ،(ط2)، تحقيق : ناصر الدين الأسد ، دار صادر ، بيروت .

ابن خلدون ، عبد الرحمن بن محمد ، **مقدمة ابن خلدون** ، دار الجيل ، بيروت .

ابن در يد ، أبو بكر محمد بن الحسن (1345هـ) ، **جمهرة اللغة** ،(ط1) حيدر أباد .

ابن زهيد ، كعب بن زهير بن ربيعه ، (1994) ، **الديوان** ،(ط1) صنعة الإمام أبي سعيد الحسن بن الحسين العسكري ، قدمه له ووضع هوامشه وفهارسه حنا نصر الحتي ، دار الكتاب العربي ، بيروت .

ابن سلكه ، السليك بن عمرو أو عميرة (1994) ، **الديوان** ،(ط1) قدم له وشرحه : سعدي الضناوي ، دار الكتاب العربي ، بيروت .

ابن سنان الخفاجي ، أبو محمد عبد الله بن محمد (1969) ، **سر الفصاحة** ، صححه وعلق عليه عبد المتعال الصعيدي ، مطبعة محمد علي صبح ، القاهرة .

ابن طبا طبا العلو ي ، محمد بن أحمد (1956)، **عيار الشعر** ، تحقيق وتعليق : طه الحاجزي محمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية ، القاهرة .

ابن الطحان ، (1984)، **مخارج الحروف وصفاتها** ، (ط1) تحقيق: محمد يعقوب التركستاني.

ابن عاديا ، السمو أل بن غريض بن عاديا (1996) ، **الديوان** ، تحقيق وشرح : واضح الصمد، دار الجيل ، بيروت .

ابن العبد ، طرفة بن سفيان بن سعد (1987)، **الديوان**،(ط1) شرحه وقدمه له : مهدي محمد ناصر الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت .
ابن عبد ربه الأندلسي ، أحمد بن محمد ، **العقد الفريد** ، حققه محمد سعيد العريان ، بيروت ، دار الفكر .
ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (1985) ، **الشعر والشعراء**،(ط2) حققه وضبطه: مفيد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان .
ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري ، **المعارف** ، مطبعة الصاوي بمصر .
ابن قميئة ، عمرو بن سعد بن مالك (1965)، **الديوان** ، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيدفي ، دار الكتب العربي ، بيروت ، دون طبعة .
ابن المعتز ، عبدا لله بن المعتز ، **البديع** ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الجيل ، بيروت .
ابن المعصوم ، علي بن صدر الدين بن معصوم المدني ، **أنوار البيع في أنواع البديع** ، حققه وترجم لشعرائه شاهد هادي ، مطبعة النعمان ، النجف .
ابن مقبل ، تميم بن أبى (1962) ، **الديوان** ، تحقيق عزة حسن ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ، بدون طبعة .
ابن الملوح ، قيس (1992) ، **الديوان**،(ط1) رواية أبي بكر الوالبي ، شرح يوسف فرحات ، دار الكتاب العربي ، بيروت .
ابن المنظور ، جمال الدين محمد بن مكرم ، **لسان العرب** ، طبعة مصورة عن طبعة بولاق ، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر .
ابن نويرة ، مالك ومتمم اليدبوعي (1968)، **مجموع شعرهما** ، تأليف ابتسام الصغار، مطبعة الإرشاد ، بغداد .
ابن الورد ، عروة (1992) **الديوان**،(ط1) شرح وتحقيق أسماء أبو بكر محمد ، دار الكتب العلمية، بيروت.
ابن يعفر ، الأسود بن يعفر بن عبد الأسود (1968) ، **الديوان** ، صنعة نوري حمودي القيسي وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد .

أبو ديب، كمال (1996) ، **الواحد و المتعدد** ، مجلة فصول ، القاهرة ، العدد الثاني .

أبو ذؤيب الهذلي ، خويلد بن خالد محرث (1998) ، **الديوان**،(ط1) شـرحه وقدمـه سوهام المصري المكتب الإسلامي ، بيروت .

أبو زبيد الطائي ، حرملة بن المنذر بن معد الطائي (1976)، **شعره**، جمعة وحققه : نوري حمودي القيسي ، المعارف ، بغداد .

أبو سويلم ، أنور (1983) ، **الإبل في الشعر الجاهلي** ،(ط1) دراسة في ضوء علـم المثيولوجيا والنقد الحديث ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض .

أبو سويلم ، أنور (1987) ، **دراسات في الشعر الجاهلي** ،(ط1) دار الجيل –بيروت، دار عمار، عمان .

أبو سويلم ، أنور(1987)، **المطر في الشعر الجـاهلي**،(ط1) دار عمار،عمـان، دار الجيل –بيروت.

أبو سويلم ، أنور (1991)، **مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجـاهلي** ، دار عمار .

أبو الطيب المتنبي ، أحمد بن الحسين (1980) ، **شرح الديوان** ، صنعة عبد الرحمن البرقوقي دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان .

أبو فرج الأصفهاني ، علي بن الحسين (1992) ، **كتاب الأغـاني** ، مركـز تحقيـق التراث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

أبو هلال العسكري ، الحسن بن عبد الله بن سهل العـسكري (1966) ، **الأوائـل :** تحقيق محمد السيد الوكيل ، مطبعة دار الأمل ، المغرب .

أبو هلال العسكري ، الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري ، **ديوان المعاني :** عـن نسخة الإمامين محمد عبدة ومحمد الشنقيطي مع مقابلـة المـشكل بنـسخة المتحف البريطاني ، عالم الكتب .

أبو هلال العسكري ، الحسن بن عبد الله بـن سـهل العـسكري ، (1986)، **كتـاب الصناعتين** ، الكتابة والشعر ، تحقيق : علي محمد البجـاوي ومحمـد أبـو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت – لبنان .

احجازي ، محمود فهمي (1978) ، **مدخل إلى علم اللغة** ،(ط2) دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة .

أدونيس ، علي أحمد سعيد (1979) ، **مقدمة للشعر العربي** ،(ط3) بيروت ، دار العودة .

أدونيس ، فشير ، **ضرورة الفن** ، ترجمة ميشال عاصي ، دار الحقيقة للطباعة والنشر .

الأزهري ، أبو منصور (1964) ، **تهذيب اللغة** ، تحقيق عبد السلام هارون ، الدار القومية العربية للطباعة .

الإستربازي ، رضي الدين ، محمد بن الحسن (1975) ، **شرح شافية ابن الحاجب**، للعالم عبد القادر البغدادي ، حققها وضبط غريبها محمد نور الحسن ، محمد الزفزاف ، محمد محي الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت .

الأسد ، ناصر الدين الأسد (1996) ، **مصادر الشعر الجاهلي** ،(ط8) دار الجيل ، بيروت .

الأسدي ، بشر بن أبي خازم (1994) ، **الديوان**،(ط1) قدم له وشرحه مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، بيروت.

إسماعيل ، عز الدين (1974) ، **الأسس الجمالية في النقد العربي** ،(ط3) دار الفكر العربي.

إسماعيل ، عز الدين (1994) ، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية** المكتبة الأكاديمية ، القاهرة .

الأصمعي ، أبو سعيد عبد الملك بن قريب ، **الاصمعيات**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ، عبد السلام هارون ، دار المعارف بمصر .

الأعشى الكبير ، ميمون بن قيس بن جندل (1999) ، **شرح الديوان**، (ط3)، قدمه حنا نصر الختي، دار الكتاب العربي ، بيروت .

الأفوه الأودي ، صلاءة بن عمرو بن مالك بن عوف (1991) ، **الديوان** ،(ط1) شرح وتحقيق محمد التونجي ، دار صادر ،بيروت .

الأقيشر الأسدي، المفيدة بن عبد الله بن معرض (العرض) ، (1991) ، **الـديوان،** (ط1) جمعة وشرحه وحققه : خليل الدويهي ، دار الكتاب العربي ، بيروت.

الألوسي ، محمود شكري البغدادي الألوسي ، **بلوغ الأدب في معرفة أحوال العرب** ، شرحه : محمد بن بهجت الأثري ، دار الكتب العلمية ، بيروت .

الآمدي ، الحسن بن بشر (1965) ، **الموازنة** ، تحقيق أحمـد صـقر ، مطـابع دار المعارف بمصر.

أنس الوجود ، ثناء(1998) ، **تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأمـوي** ،(ط2) الشركة المصرية العالمية للنشر لو نجمان.

الأنصاري ، جمال الدين بن هشام، (1998) ، **مغني اللبيب عـن كتـب الاعاريـب** ،(ط1) حققه وعلق عليه مازن المبارك ومحمد علي حمد الله، راجعه سعيد الأفغاني ، دار الفكر ، بيروت– لبنان.

الأنصاري ، حسان بن ثابت ، **شرح الديوان،** ضـبطه وصـححه ، عبـد الـرحمن البدقوقي ، دار الأندلس ، بيروت، دون طبعه، دون تاريخ.

أنيس ، إبراهيم (1995) ، **الأصوات اللغوية** ، مكتبة ألا نجلو المصرية.

أنيس ، إبراهيم (1997) ، **دلالة الألفاظ** ، مكتبة ألا نجلو المصرية .

أنيس ، إبراهيم(1997) ، **موسيقى الشعر** ،(ط3) مكتبة ألا نجلو المصرية .

باتسون، ماري كاترين(1984)، **عرض كتاب الاطراد البنيوي في الـشعر** ، دراسـة لخمس قصائد جاهلية **مجلة الفصول** ، القاهرة ، المجلـد الرابـع ، العـدد الثاني.

الباقلاني ، أبو بكر محمد بن الطيب، **إعجاز القران** ،(ط3)تحقيق أحمد صقر ، مطبعة دار المعارف بمصر .

البحراوي ، السيد محمد(1984) ، **البنية الإيقاعية في شعر السياب، مجلة فـصول** ، المجلد الرابع، العدد الثاني.

بدوي ، أحمد (1960)، **أسس النقد الأدبي عند العرب** ،(ط2) مكتبة نهضة مـصر ، الفجالة ، القاهرة .

بداونة ، فالتر(1963) ، **الوجودية في الجاهلية ، مجلة المعرفة السورية** ، العدد الرابع.

البرجشتراسر ، (1982) ، **التطور النحوي في اللغة العربية** ، أخرجه وعلق عليه رمضان عبد التواب ، مكتبة القاهرة.

البطليوسي ، ابن السيد ، أبو محمد عبد الله بن محمد النحوي البطليوسي(1991)، **الاقتضاب** طبعة بيروت.

البطليوسي ، ابن السيد ، أبو محمد عبد الله بن محمد النحوي البطليوسي(1984) ، **الفرق بين الحروف الخمسة**، (ط1) تحقيق: عبد الله ناصر ، دار المأمون للتراث ، دمشق .

بنت بدر ، الخرنق(1999) ، **الديوان** ،(ط1) رواية أبي عمرو بن العلاء ، شرح وتحقيق يسرى عبد الغني عبدا لله ، دار الكتب العلمية ، بيروت .

البهبيتي ، نجيب محمد ، **تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري** ، (ط4) دار الفكر.

البياتي، عادل (1977)، **رمز المرأة في أدب أيام العرب ، مجلة آفاق عربية** ، بغداد، العدد الثاني عشر.

تأبط شراً ، ثابت بن حيان(1984) ، **الديوان**، (ط1)جمع وتحقيق وشرح علي ذي الفقار، دار المغرب الإسلامي .

تامر ، فاضل (1987) ، **مدارات نقدية** ، (ط1)دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

التبريزي ، يحيي بن علي ، (1964) ، **شرح المعلقات العشر**، (ط1)تحقيق محي الدين عبدالحميد.

التغلبي ، عمرو بن كلثوم،(1996) ، **شرح الديوان**،(ط1) شرح وتحقيق رحاب عكاوي ، دار الفكر العربي ، بيروت.

الجاحظ ، عمرو بن بحر، (1990)، البيان والتبن ، **(ط3) شرح وتحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل بيروت .**

الجاحظ ، عمرو بن بحر(1388هـ)، **الحيوان** ، (ط1) تحقيق عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي ، بيروت .

الجادر، محمود عبد الله (1990) ، **دراسات نقدية في الأدب العربي** ، مطبعة دار الحكمة للطباعة والنشر الموصل.

الجادر ، محمود عبد الله (1979)، **أوس بن حجر ورواته الجاهليين** ، دار الرسالة للطباعة، بغداد.

الجبوري ، يحيى ، (1984) ، **الزينة في الشعر الجاهلي**، دار القلم، الكويت

الجبوري، يحيى (1997) ، **المستشرقون والشعر الجاهلي بين الشك والتوثيق**، (ط1)، دار المغرب الإسلامي ، بيروت.

الجرجاني القاضي، علي بن عبد العزيز (1966) ، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق محمد أبو الفضل وعلي البجاوي ، دار القلم ، بيروت.

الجرجاني ، عبد القاهر(1988) ، **أسرار البلاغة** ، تحقيق محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت.

جمال ، عادل سليمان(1987)، **الشعر الجاهلي في ضوء نظرية باري لورد** ، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المجلد الحادي.

الجهاد، هلال (2001) ، **فلسفة الشعر الجاهلي (دراسة تحليلية في حركة الوعي الشعري العربي)**، (ط1)، دار المدى للثقافة والنشر.

جو، جان ماري، (1965) ، **مسائل فلسفة الفن المعاصرة** ،ترجمة سامي الدروبي، دار اليقضة العربية دمشق .

جياووك ، مصطفى (1977) ، **الحياة والموت في الشعر الجاهلي**، دار الحرية للطباعة ، بغداد.

الحادرة ، قطبة بن أوس بن محصن : **الديوان**، (ط2) إملاء أبي عبد الله محمد اليزيدي عن الأصمعي ، تحقيق ناصر الدين الأسد ، دار صادر ، بيروت ، بدون تاريخ.

الحجاجي ، أحمد شمس الدين ،(1984) ، **الأسطورة والشعر العربي، مجلة فصول** ، القاهرة المجلد الرابع ، العدد الثاني.

الحجاجي ، سحيم عبد (1950) ، **الديوان** ، نشر عبد العزيز ، الميمني ، دار الكتب المصرية، الدار القومية للطباعة ، والنشر ، القاهرة .

حسنين ، سيد حنفي (1981) ، **الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته**، الفنية، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة.

الحطيئة ، جرول بن أوس (1981) ، **الديوان** ، شرح السكري، دار صادر ، بيروت، دون طبعة.

الحلي ، عبد العزيز بن سرايا ، (1982) ، **شرح الكافية البديعية** ، تحقيق نسيب نشاوي ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق.

حماسة ، محمد (1996) ، **منهج في التحليلي النصي ، مجلة فصول** ، القاهرة، المجلد الخامس عشر ، العدد الثاني.

حمودة ، عبد العزيز (1998) ، **المرايا المحدبة من النبوية إلى التشريحية**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت

حنفي ، عبد الحليم (1987) ، **مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الحوفي ، أحمد ، **الحياة العربية من الشعر الجاهلي** ، دار القلم ، بيروت ، لبنان .

الخطيب ، حسام (1975)، **محاضرات في تطور الأدب الأوروبي** ، ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، مطبعة طبرين .

الخطيب ، عبد الكريم ، **إعجاز القرآن في دراسة كاشفة لخصائص البلاغة العربية ومعاييرها**، (ط1) دار الفكر العربي ، القاهرة .

الخطيب القزويني ، جلال الدين أبو عبد الله محمد بن سعد الدين ، **الإيضاح في علوم البلاغة** ، مختصر تلخيص المفتاح ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان .

خليف ، يوسف ، **دراسات في الشعر الجاهلي** ، دار الغريب للطباعة ، القاهرة .

الخنساء ، تماضر بنت عمرو بن الحارث (2004) ، **شرح الديوان** ،(ط4) شرح أبي العباس الثعلب، تحقيق فايز محمد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان .

الخولي ، محمد علي (1407هـ) ، **الأصوات اللغوية** ،(ط1) مكتبة الخانجي ، الرياض .

درو ، إليزابيث (1960) ، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه** ، ترجمة محمد شوش ، مكتبة ميمنة، بيروت .

دعيبس ، سعيد (1989) ، **قراءة متعاطفة مع الشعر الجاهلي** ،(ط1) الصدر لخدمات الطباعة ، مصر.

الدليمي ، عبد الرزاق (2001) ، **هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي** ، (ط1) دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد .

دوفرين ، مايكل (1981) ، **الشعري** ، إعداد نعيم علوية ، **مجلة الفكر العربي المعاصر** ، العدد الثالث .

الذبياني ، الشماخ بن ضرار بن حرملة (1994) ، **الديوان** ،(ط1) شرح وتقديم قدري مايو ، دار الكتاب العربي ، بيروت .

الربابعة ، موسى (1990) ، **التكرار في الشعر الجاهلي (دراسة أسلوبية)** ، مؤتمر النقد الثاني، جامعة اليرموك ، (1988) . نشر البحث في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات ، المجلد الخامس ، العدد الأول ، أعتمدت مستلة المؤتمر في التوثيق .

الربابعة ، موسى (1988) ، **قراءة النص– الشعر الجاهلي** ، مؤسسة حمادة، إربد.

الرباعي ،عبد القادر (1405هـ)، **الصور الفنية في النقد الشعري** ،(ط1)دار القلم ،الرياض.

الرماني ، أبو الحسن بن عيسى (1976) ، **النكت في إعجاز القرآن الكريم** ،(ط3) تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف بمصر .

رمضان ، محي الدين ، **في الصوتيات العربية** ، مكتبة الرسالة الحديثة ، عمان .

الرواشدة ، سامح (1998) ، **التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة مجلة أبحاث اليرموك** ، سلسلة الآداب واللغويات ، المجلد السادس عشر ، العدد الثاني.

رواقة ، إنعام (2000) ، **دائرة التكرار ودلالتها في بائية ابن الدمينة** ، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات** ، المجلد الخامس عشر ، العدد الثامن .

رومية ، وهب (1982) ، **الرحلة في القصيدة الجاهلية** (ط3) مؤسسة الرسالة، بيروت .

ريتشاردز ، ايفور ، ارمسترنغ (1961) ، **مبادئ النقد الأدبي** ، ترجمة مصطفى بدوي وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، المؤسسة العامة للطباعة والنشر ، القاهرة .

الزبيدي ، عبد المنعم ، **مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي** ، منشورات جامعة قاريونس ، مطابع الثورة للطباعة والنشر ، بنغازي .

الزبيدي ، عمرو بن معد يكرب (1974) ، **شعره** ، جمعه وحققه مطاوع الطرابيشي ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ، دمشق .

زرقة ، أحمد (1993)، **أسرار الحروف** ، (ط)1، دار الحصاد ، دمشق .

الزركشي ، بدر الدين محمد بن عبد الله ، **البرهان في علوم القرآن** ،(ط2) تحقيق محمد أبو الفضل، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ج3 .

سارتر، جان بول (1965) ، **نظرية في الانفعال** ، ترجمة سامي محمود ، وعبدا لسلام القفاش، القاهرة ، دار المعارف .

سعيد ، جمال (1951) ، **دروس في البلاغة وتطورها** ، مطبعة المعارف ، بغداد .

السلمي ، خفاف بن ندبة عمير (1967) ، **شعره** ، جمعه وحققه نوري حمودي القيسي ، مطبعة المعارف ، بغداد . الكتب ، بيروت .

السيد ، شفيع (1984) ، **التكرار بن تنظير البلاغين وإبداع الشعراء** ، **مجلة إبداع** ، العدد السادس.

السيوطي ، جلال الدين ، **همع الهوامع** ، تصحيح ، أحمد بدير الدين ، دار المعرفة ، بيروت – لبنان .

الشرقاوي ، عفت (1979) ، **دروس ونصوص في قضايا الشعر الجاهلي** ، دار النهضة للطباعة والنشر .

الشنفري ، ثابت بن أوس الأزدي (1996) ، **لامية العرب** ، مكتبة الحياة ، بيروت .

الشهر ستاني ، أبو الفتح ، محمد بن عبد الكريم بن أحمد (1961) ، **الملل والنحل** ، تحقيق محمد سيد كيلاني ، دار المعرفة ، بيروت .

الشورى ، مصطفى عبد الشافي (1984) ، **دراسة أسلوبية لقصيدة جاهلية** ، **مجلة البيان** العدد مئتان وخمسة عشر .

الشورى ، مصطفى عبد الشافي (1983) ، **شعر الرثاء في العصر الجاهلي** ، دراسة فنية ، الدار الجامعية ، بيروت .

شيخو ، الأب لويس (1982) ، **شعراء النصرانية قبل الإسلام** ، (ط3) دار الشرق ، بيروت.

الصائغ ، عبد الإله (1997) ، **الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية** ،(ط1) المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء .

الصائغ، عبد الإله (1999) ، **الخطاب الشعر يالحدثاوي والصورة الفنية** ،(ط1) المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء .

الصائغ، عبد الإله (1987)، **الصورة الفنية معياراً نقدياً** ، (ط1) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

الصفار، ابتسام (1967) ، **التعابير القرآنية والبيئة العربية في مشاهد يوم القيامة،** (ط1) مطبعة الآداب في النجف الأشرف .

الصفدي، صلاح الدين خليل بن أبيك (1987) ، **جنان الجناس** ، (ط1) تحقيق كير الحلبي ، دار المكتبة العلمية ، بيروت .

الصفدي، مطاوع وإيليا الحاوي (1974) ، **موسوعة الشعر العربي** ، العصر الجاهلي ، شركة الخياط للكتب والنشر .

الضناوي ، سعيد (1993) **أثر الصحراء في الشعر الجاهلي** ، (ط1) دار الفكر اللبناني ، بيروت .

ضيف، شوقي ، **تاريخ الشعر العربي (العصر الجاهلي)**، (ط8) دار المعرفة بالقاهرة .

الطائي ، حاتم بن عبد الله بن سعد (1995) ، **شرح الديوان،** (ط1) شرح وتحقيق: عباس إبراهيم، دار الفكر العربي ، بيروت .

الطبري ، أبو جعفر محمد بن جرير (1979) ، **تاريخ الرسل والملوك** ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر .

الطبري ، أبو جعفر محمد بن جرير (1984) ، **جامع البيان عن تأويل آي القرآن،** دار الفكر ، بيروت.

الطرابلسي ، محمد الهادي (1984) ، **النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتار من خلال كتابة (صناعة النص)** ، وجون كوهن من خلال كتابه (الكلام السامي) ، **مجلة فصول** ، القاهرة المجلد الخامس العدد الأول .

العامري ، عامر بن طفيل (1979) ، **الديوان** ، رواية أبي بكر الأنباري عن أبي العباس أحمد بن يحيى ، دار صادر ، بيروت ، دون طبعة .

العامري ، لبيد بن ربيعه ، **الديوان** ، دار صادر بيروت .

العبابنة ، يحيى (1997) **النظام اللغوي للهجة الصفاوية** ، (ط1)منشورات جامعة مؤتة .

عباس ، إحسان ، **فن الشعر** ،(ط3) دار الثقافة ، بيروت .

عبد التواب ، رمضان ، **التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه** ، مكتب الخانجي ، القاهرة .

عبد الجواد ، إبراهيم عبد الله (1996) ، **الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث** ، وزارة الثقافة ، عمان .

عبد الرحمن ، إبراهيم (1416 هـ) ، **الصورة الفنية في الشعر العربي مثال نقد** ، الشركة العربية للنشر والتوزيع ، الرياض .

عبد الرحمن ، إبراهيم (1981) ، **قضايا الشعر في النقد العربي** ،(ط2) دار العودة، بيروت .

عبد الرحمن ، إبراهيم محمد ، **الشعر الجاهلي وقضاياه الفنية والموضوعية** ، مكتبة الشباب ، المنيرة .

عبد الرحمن ، نصرت (1982) **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي** ، (ط2) مكتبة الأقصى ، عمان – الأردن .

عبد الله ، محمد حسن (1981) **الصورة والبناء الشعري** ، دار المعارف ، القاهرة.

العبد ، محمد (1986 – 1987) ، **سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور** ، **مجلة فصول** ، القاهرة ، المجلد السابع ، العدد 1 – 2 .

عبد المطلب ، محمد (1983) ، **التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ (دراسة أسلوبية)، مجلة فصول** ، المجلد الثالث ، العدد الثاني .

عبد الطلب ، محمد (1984) **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم** ، مكتبة الحرية الحديثة .

عبد الطلب ، محمد (1987) **مفهوم الأسلوب في التراث** ، **مجلة فصول** ، القاهرة ، المجلد السابع، العدد الثالث – الرابع .

عبد الطلب ، محمد (1986) ، **قراءة ثانية في شعر امرئ القيس** .

عبد الطلب ، محمد (1988) ، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة** ، التكوين الطبيعي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

عتيق ، عبد العزيز (1970) ، **تاريخ البلاغة العربية** ، دار النهضة العربية ، بيروت .

العبسي ، عنترة بن شداد بن عمرو (1992)، **الديوان**، (ط1) تحقيق بدر الدين حاضري محمد حمامي ، دار الشرق العربي ، بيروت .

العشماوي ، محمد زكي (1980)، **النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة في الجاهلية**، دار النهضة للطباعة والنشر .

عطية ، خليل إبراهيم (1983) ، **في البحث الصوتي عند العرب** ، منشورات دار الجاحظ ، بغداد .

عفيف ، محمد صادق (1972) ، **النقد التطبيقي والموازنات** ، مكتبة الوحدة العربية، المغرب.

علوان ، علي عباس (1988) ، **رؤية العالم من كتاب فتوحات البياتي** (ط1)، (عبدالوهاب البياتي نور الشعر ومرآته) ، دار الجندي ، دمشق .

علوان ، علي عباس (1975) ، **تطور الشعر العربي الحديث في العراق** ، منشورات دار الرشيد.

عمر ، أحمد المختار (1976) ، **دراسة الصوت اللغوي** ، (ط1)عالم الكتب ، القاهرة.

غرينباوم ، غوستاف (1959) ، **دراسات في الأدب العربي** ، ترجمة إحسان عباس وآخرين ، دار مكتبة الحياة ، بيروت .

الغذامي ، عبد الله محمد (1985) ، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**، (ط1) نادي الأدب الثقافي ، السعودية .

الغنوي ، طفيل بن عوف (1997) ، **الديوان** ، (ط1)شرح الأصمعي ، تحقيق حسان فلاح أوغلي، دار صادر ، بيروت .

غيث ، محمد صديق (1984) ، **التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد** ، مجلة فصول ، القاهرة، المجلد الرابع ، العدد الثاني .

الفحل ، علقمة بن عبدة بن النعمان بن قيس (1970) ، **الديوان** ، شرح أبي الحجاج يوسف بن سليمان حققه لطفي ، الصقال ورية الخطيب ، راجعه فخر الدين قباوة ، دار الكتاب العربي ، حلب، دون طبعة .

الفراهيدي ، الخليل بن أحمد (1967) ، **العين** ، تحقيق : عبد الله درويش ، مطبعة العاني ، بغداد .

فريزر ، جيمس (1971) ، **الغصن الذهبي** ، ترجمة أحمد أبو زيد وآخرين ، الهيئة المصرية العامة .

فضل ، صلاح (1985) ، **مبادئه وإجراءاته** ،(ط2) الهيئة المصرية العامة للكتاب .

فيصل ، شكري (1964)، **تطور الغزل في الجاهلية والإسلام** ،(ط3)مطبعة جامعة دمشق.

الفيل ، توفيق (1412هـ) ، **فنون التصوير البياني**،(ط2) مكتبة الأدب ، القاهرة .

القرعان، فايز عارف، (1966) ، التكوين التكراري في شعر جميل بن معمر، **مؤتة للبحوث والدراسات** العدد الحادي عشر .

القرعان، فايز عارف(1988) ، **الوشم والوشي في الشعر الجاهلي** ،(ط1) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت .

القط ، عبد القادر (1401هـ) ، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر** ،(ط2) دار النهضة العربية ، بيروت .

القاقشندي ، أبو العباس ، احمد بن علي : **صبح الأعشى في صناعة الإنشاء** ، مصورة طبقة المطبعة الأميركية.

القيدواني ، أبو علي الحسن بن رشيق (1981) ، **العمدة في محاسن الشعر ونقده،** (ط5) تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت .

الكبيسي ، عمران خضر ، **لغة الشعر العراقي المعاصر** ، وكالة المطبوعات ، الكويت.

الكفراوي ، محمد عبد العزيز (1958) ، **الشعر العربي بين الجمود والتطور** ، دار النهضة القاهرة.

كوين، جون(2000) ، **النظرية الشعرية** ، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد دروش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة.

اللاذقاني ، محي الدين (1997) ، **القصيدة الحرة معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية ، مجلة فصول،** القاهرة ، العدد الأول

لويس ، سيسل دي (1982)، **الصورة الشعرية** ، ترجمة : أحمد الجنابي ، مالك ميري ، سلمان حسن ، مراجعة : عناد غزوان ، دار الرشيد للنشر ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية.

المتلمس الضبعي ، جرير بن عبد المسيح (1970) ، **الديوان** ، رواية الاثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي تحقيق وشرح حسن كامل الصيدفي ، الشركة المصرية للطباعة والنشر ، فرع التوفيقية ، مصر.

المتنخل ، مالك بن عويمر ، الهذلي (1999) ، **أشعار العرب في الجاهلية والإسلام،** تحقيق محمد علي الهاشمي ، دار القلم ، دمشق .

المثقب العبدي ، عائذ بن محصن بن الطيب (1996) ، **شرح الديوان،**(ط1) جمعة وحققه حسن حمد ، دار صادر ، بيروت .

المجذوب ، عبدالله بن الطيب (1970) ، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها** ، دار الفكر، بيروت.

مرتاض ، عبدالملك (1986) ، **بنية الخطاب الشعري** ، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية ، دار الحداثة للطباعة

المدقش الأصفر ، عمر بن حرملة(1988) ، **ديوان المرقشيين** ،(ط1) تحقيق كاريف صادر ، دار صادر ، بيروت .
المرقش الأكبر، عمر بن سعد بن مالك (1998) ، **ديوان المرقـــشيين**،(ط1) تحقيـــق كارين صادر، بيروت .
المسيب، زهير بن علس ، بن مالك بن عمرو بـــن قمامـــة (1994)، **شـــعره** ،(ط1) جمعه وحققه ودرسه أنور أبو سويلم ، منشورات جامعة مؤته.
المصري ، عبد الفتاح ، حزيران(1981) ، **طريقة جاكبسون في دراســـة الـــنص الشعري ، مجلة الموقف الأدبي** ، العدد مائة واثنان وعشرون.
مصلوح سعيد (1984) ، **الأسلوب** ،(ط2) دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، القاهرة .
المعيني ، عبد الحميد (1982) ، **شعر بني تميم في العصر الجاهلي** ، جامعة الملـــك سعود ، فرع أبها ، الإصدار السابع
مفتاح ، محمد (1985) ، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، (ط1)، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت .
مفتاح ، محمد (2001) ، **التلقي والتأويل مقاربة نـــسقيّة** ، (ط1)المركـــز الثقـــافي العربي،الدار البيضاء .
مفتاح ، محمد (1996) ، **التشابه والاختلاف نحو منهاجية تحويلية** ،(ط1) المركـــز الثقافي العربي، الدار البيضاء .
مفقودة ، صالح (2003)، **الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع المعلقـــات** ، دار الفجر للنشر والتوزيع القاهرة .
الملائكة، نازك (1983) ، **قضايا الشعر المعاصر** ،(ط7) دار الملايين ، بيروت .
مندور ، محمد ، **الشعر المصري بعد شوقي** ، الحلقة الأولى ، مطبعة النهضة بمصر
المنصور ، زهير (2000) ، **ظاهرة التكرار في شعر آبي القاسم الشابي** ، دراســـة أسلوبية مجلة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ، المجلد الثالث عشر ، العدد الحادي والعشرون.

موسى ، عبد المعطي نمر (2001) ، **الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى**،(ط1)، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن.

الميدي ، عبد القادر واخرون (1988) ،**النظرية اللسانية الشعرية في التراث العربي من خلال النصوص** ،(ط1) الدار التونسية للنشر.

ميويك سي ، **المفارقة وصفاتها** ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، دار المأمون للترجمة والنشر ، مطبعة دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د.ط، د.ت.

النابغة الجعدي ، قيس بن عبدالله بن عدس (1998) ، **الديوان** ،(ط1) جمعه وحققه وشرحه واضح الصمد ، دار صادر ، بيروت .

النابغة الذبياني ، أبو أمامه زياد بن معاويه بن ضباب (1980) **الديوان**، ، حققه وقدم له فوزي عطوي دار صعب ، بيروت.

ناداف ساندرا (1994) ، **الزمن السحري وجماليات التكرار**، **مجلة فصول** ، القاهرة ، المجلد الثالث عشر العدد الأول.

ناصف ، مصطفى (1983)، **دراسة الأدب العربي**، (ط3) دار الأندلس للطباعة والنشروالتوزيع، بيروت .

نمارنه ، إبراهيم مصطفى (2003) ، **رؤية في اللغة العربية** ،(ط1) مطبعة الروزنا .

النويري ، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب (1942) ، **نهاية الأدب في فنون الأدب**، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب والوثاق القومية ، القاهرة ، ج7.

النويهي ، محمد ، **الشعر العربي منهج في دراسته وتقويمة** ، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة

الهاشمي ، محمد علي (1987) ، عدي بن زيد ، **الشاعر المبتكر** ،(ط2) حياته وشعره ، دار البشائر الإسلامية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان .

هلال ، ماهر (1980) ، **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب** ، دار الحرية للطباعة ، بغداد .

هلال ، محمد غنيمي (1973) ، **النقد الأدبي الحديث** ، دار الثقافة ، بيروت .

اليشكري ، سويد بن أبي كاهل (1972) ، **الديوان** ،(ط1) جمع وتحقيق شاكر عاشور، مراجعة محمد المعيبد ، دار الطباعة الحديثة ، البصرة .

يموت ، غازي (1992) ، **نظرية الشعر عن قدامة بن جعفر في كتابة نقد الـــشعر،** (ط1) دار الفكر اللبناني ، بيروت .

يوسف ، حسين عبد الجليل (1988) ، **الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي** ، مكتبـــة النهضة المصرية ، القاهرة .

اليوسف ، يوسف (1975) ، **مقالات في الشعر الجاهلي** ، منشورات وزارة الثقافـــة والإرشاد القومي ، دمشق .